

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный академический
институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
при Российской академии художеств»

Факультет теории и истории искусств
Кафедра истории и теории архитектуры

Отделение очного обучения

ГОЛЯДКИНА Ангелина Игоревна

Выпускная квалификационная работа

на тему «Итальянские и французские истоки раннего классицизма в
архитектуре Петербурга»

Направление подготовки 50.04.04 – Теория и история искусств

Допустить к защите:
Заведующий кафедрой
_____ Проф. А.Л. Пунин

«___» _____ 20__ г.

Научный руководитель:
Старший преподаватель
Кафедры истории и теории архитектуры
Максим Борисович Атаянц

Санкт-Петербург
2020

Содержание

Введение. Обзор литературы.....	3
Глава 1. Роль итальянской и французской архитектурных традиций в становлении европейского классицизма.....	26
1.1. Особенности обращения к античным традициям европейских национальных школ.....	26
1.2. Условия и пути освоения итальянских архитектурных традиций в России второй половины XVIII века.....	35
1.3. Роль архитектурных традиций Франции в развитии раннего русского классицизма	44
Глава 2. Мастера раннего русского классицизма как представители европейских архитектурных школ.....	54
2.1. Ключевая роль А. Ринальди в формировании и развитии раннего петербургского классицизма.....	54
2.2. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот – архитектор-проектировщик в синтезе барокко и раннего классицизма в Петербурге.....	85
2.3. Формирование и развитие раннего классицизма в петербургских работах Ю.М. Фельтена.....	108
Заключение.....	120
Список использованной литературы.....	127
Список иллюстраций.....	138
Альбом иллюстраций.....	140

Введение. Обзор литературы

Полная искания новых идеалов и одновременно – борьбы со старыми, изжившими себя идеями, противоречиями в восприятии мира и уничтожения нерационального мышления, основанного на бессистемности, - таким предстал новый XVIII век, ставший впоследствии одной из переломных вех истории, в которые свершается эволюция человеческого сознания, и названный справедливо эпохой Просвещения. Рациональное миропонимание, ставшее отныне единственно верным критерием оценки окружающей действительности, приобрело довлеющую власть, сущностным оксюмороном которой стало удивительное явление свободы, на просторы коей вырвался человек, стихийным порывом собственной души внезапно обозревший и принявший силу, открывшуюся ему. Новый век характеризовал не только стремление к открытию неведомых границ знания, но и увлечение проблемами, определяющими общественное развитие. Всё это выкристаллизовало в сознании человека способность проникать в более широкие области действительности.

В эпоху Просвещения дипломатические и культурные связи европейских стран способствовали стремительному распространению новых открытий и достижений, главным образом, в сфере искусства. Архитектура века была в большей степени определена новыми археологическими открытиями в Италии, диктовавшими моду всему художественному наполнению произведений. Античный опыт строительства, заново открытый в это время, способствовал трансформации социокультурного восприятия архитектуры, придал ей новый смысл и новые формы, которые создавались на основе обогащённого наследия прошлого. Археологические находки, имевшие общеевропейское значение, оказали влияние не только на национальные европейские школы, но и способствовали, благодаря прочным связям России, Италии и Франции, развитию классицизма в русской архитектуре, во всём своём многообразии представшей преемником древних

традиций и переосмыслившей их. Каким образом происходило становление этих связей? Для полноценного ответа на этот вопрос следует обратиться к истории и рассмотреть этот процесс в контексте времени.

Основным стремлением данной эпохи выступило острейшее желание отыскать путём деятельности гибкого и могучего человеческого разума естественные принципы жизни, с точки зрения которых затем подвергались ниспровержению существовавшие ранее модели и отношения. Смена ценностных формаций на протяжении всего века создавала необходимые условия для формирования глобальных основ дальнейшего развития. Однако одну из самых своих главных черт – гуманизм – XVIII век почерпнул именно из философии Возрождения, став её закономерным продолжением путём перевоплощения в новой реальности.

Европа явилась колыбелью идей нового века. Параллелизм духовной и светской культуры, неизменно сопутствовавший развитию политической мысли, породил такое знаменательное явление эпохи, как деизм. Он был своеобразным завершением религиозной эволюции и началом так называемой «естественной религии», которую проповедовали просветители XVIII века. «Новая картина мира отличалась рискованным титанизмом, деструктивизмом, экспериментированием с человеческими сверхценностями. Главное искушение этой исторической эпохи в Европе, – пишет А.К. Якимович, – прикоснуться к непозволительным вещам, причём уже без сакральных и мистических санкций»¹. Понятие Великого Архитектора Вселенной стало синонимом торжества разума, а в мире рождается новая привилегированная каста – каста учёных, чья деятельность, подчинённая скептицизму, направляет движение целых народов. Добродетелью, преподнесённой в дар от эпохи Просвещения, несомненно, считался строгий, доходящий до геометризма, порядок мышления, который позволил создать доступные и совершенные алгоритмы изучения различных сторон

¹ А.К. Якимович. Новое время. Искусство и культура XVII – XVIII веков. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 278.

окружающей действительности, противопоставляя их необоснованной эмоциональности и иррационализму. Поиск новой истины, не взирая на цену и необходимую для её достижения сумму усилий – стал вдохновителем эпохи.

Провозглашённое Рене Декартом (1596 – 1650) в XVII веке торжество чистого разума – *Cogito, ergo sum*² – выразило абсолют истины новой эпохи, сущность рационализма, где универсальным методом познания, своего рода фундаментом, служил скептицизм как поиск оснований всякого факта, находившийся в конфронтации с предшествующей схоластической традицией. Философия эта, зиждившаяся на дуалистической концепции души и тела, являла собой «подхваченное знамя» возрожденческих теорий Монтеня (1533 – 1592) и Шаррона (1541 – 1603), которые, в свою очередь, основывались на греческой школе Пиррона (ок. 360 до н. э. – 270 до н. э.). Таким образом, глубокая преемственность античности стала основным признаком и направлением развития во всех сферах деятельности человека.

В середине XVIII века Париж стал центром взрыва философской и научной деятельности, бросающей вызов традиционным доктринам и догмам. Философское движение возглавляли Вольтер и Жан-Жак Руссо, которые выступали за общество, основанное на разуме, подобно Древней Греции, а не на вере и католической доктрине, за новый гражданский порядок, основанный на естественном законе, и за науку, опирающуюся на эксперименты и наблюдения. Политический философ Монтескьё представил идею разделения властей в правительстве. Всё это служило определением Франции как ведущего просветителя эпохи.

Европейские страны продолжали непрекращающееся соперничество во всех сферах жизни, одна наиболее изысканно-ожесточённой эта борьба предстала на арене искусства, погружённой в цепь социально-политических изменений на континенте. Испанская гегемония, простиравшаяся на

² «Мыслю, следовательно существую» (лат.)

обширные территории, казалось, должна была диктовать новую моду, однако, она была уравновешена силами Германии, исследующей в это время собственный путь развития, и Англией, чьё неуклонное влияние становилось всё ощутимее. Но исконно наиболее яркими странами, где вспыхивали и гасли искры гениев искусства, являлись Франция и Италия. Их временами скрытая, но всё же откровенная борьба с каждым веком находила всё больше переплетений, которые формировали синтез явлений, задающих направление всему развитию искусства XVIII века. Обе державы переживали драматический период собственной истории, одна всё ещё блистала, но клонилась к устрашающему закату грядущей революции, а другая под конец века окажется сметена отголосками этих событий, а её исполинский колосс, но уже на глиняных ногах будет продолжать обречённо возвышаться среди окружающего хаоса. Однако трагический фон истории стал неперенным атрибутом многих произведений, оказавшись так или иначе вплетённым в их контекст. В контекст одних из самых значительных созданий человеческой воли, чья простота, сила и очарование пленяют души чувствующих не одно столетие, ибо, как писал Джон Рёскин: «...самые блестящие результаты искусства проявляются при наибольшем влиянии той силы, которая влечёт к пропасти... Лучшие дела делаются именно в таких условиях, в обстановке скорби»³.

Каковы границы, рамки, даты, обозначающие восход и закат эпохи Просвещения? Может ли историк, философ, теоретик любой из наук взять на себя ответственность и смело решиться на чёткое разделение периодов, вех, следующих, казалось бы, друг за другом? Одним из самых неожиданных и исключительных ответов на эти вопросы (или попыткой ответить на них) можно считать остро подмеченную мысль, высказанную известным историком Марком Блоком (1886 – 1944) в одном из своих трудов: «...в истории нет такого закона, по которому годы, у которых число заканчивается

³ Дж. Рёскин. Лекции об искусстве / Пер. с англ. П. Когана под ред. Е. Кононенко. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. С. 147, 150.

цифрами 01, должны совпадать с критическими точками эволюции человечества. Отсюда возникают странные сдвиги. «Хорошо известно, что восемнадцатый век начинается в 1715 г. и заканчивается в 1789». Эту фразу я прочёл недавно в одной студенческой тетради. Наивность? Ирония? Не знаю. Во всяком случае, это удачное обнажение некоторых вошедших в привычку нелепостей»⁴. Действительно, представленные в данном отрывке предполагаемые границы носят характер иронии, но, в то же время, имеют своё право на существование. Смерть Людовика XIV (1638 – 1715), венценосного «короля-солнце», с уходом которого наступила поистине другая эпоха, и Великая французская революция, потрясшая всю Европу, - даты, бесспорно, судьбоносные. Но могут ли они или какие-либо другие претендовать на единственно верную позицию?

Ответ на этот вопрос кроется в принятии того факта, в покорности той мысли, что история непрерывна, циклична, что все её составляющие сосуществуют в тесной взаимосвязи между собой и с целым, что движение это спирально закручивается в пространстве и времени и что оно непостижимо изнутри, а потому непременно должно осознаваться не как совокупность эпох с оборванными нитями традиций, но в качестве источника преемственности и продолжателя идей. История не может уничтожить, ибо всё, что возникло в ней – закономерно. Она может лишь придать забвению то, что с новым витком этой спирали вернёт былое признание.

История Италии и Франции в XVIII веке, несомненно, ведёт своё отсчёт от судьбоносного 1715 года, когда оба государства, втянутые в войну за испанское наследство (1701 – 1714 гг.), оказались на пороге значительных изменений. Раздробленная, разделённая на многочисленные и в большинстве своём вассальные соседним странам герцогства, обескровленная Италия переживала один из самых драматичных периодов своего существования, когда настроения обречённости и безумной, почти исступлённой надежды,

⁴ М. Блок. Апология истории или ремесло историка. М.: Наука, 1986. С. 103.

готовой в каждый мир вырваться в мир в виде борьбы, протеста, преобладали в сознании итальянцев. Во Франции же смерть Людовика XIV принесла с собой закат великой эпохи, сопровождаемый слабостью экономики, пустой казной, долгами и совершенной непопулярностью нового монарха. Знаменитый Монтескьё писал об этом: «Монарха, царствовавшего так долго, не стало. При жизни о нем много говорили; когда он умер, все замолчали. Твердый и мужественный в этот последний час, он, казалось, покорился только судьбе»⁵. Период регентства, достаточно неоднозначный, оставил за собой существенный след в истории государства. Два десятилетия спустя обе страны вступили в войну за австрийское наследство (1740 – 1748 гг.), итогом которой стал их разгром, потеря многочисленных территорий и кризису социально-культурного восприятия. В середине века в Европе родилась двойственность национального искусства, расцветшего с новой силой в своей колыбели – Италии. Эпоха оказалась разделена двумя противоположными и всё же родственными друг другу стилями – барокко и классицизмом.

«Художественный стиль точнее всего может быть понят и истолкован как произведение духовного мира. Он вбирает в себя и выражает его многогранность и особенности его состояния»⁶. Поэтому именно это противоборство одновременно отражало главнейшие тенденции времени и вместе с тем служило формацией общественной культуры. Оба стиля в истории своего существования насчитывали не одно столетие, с течением которых формировали свои принципы и периодически сменяли друг друга, то чётко и резко отделяясь, то смешиваясь в различных формах своего воплощения. И вот наступило время, когда одному из двух следовало окончательно уступить пальму первенства. Переход стилей наметился в середине века, когда солнце барокко клонилось к закату. Что же явилось причиной подобных неизбежных изменений?

⁵ Шарль Луи Монтескьё. Персидские письма. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 215.

⁶ В.И. Локтев. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля). М.: Архитектура-С, 2004. С. 448.

Наиболее острым и неизбежным этот закономерный переход явил себя в области, теснее прочих окружающей жизнь человека – в архитектуре, «созидающей культурно-историческую картину эпохи, единственную в своём роде философско-эстетическую концепцию искусства, рождённую временем, определившим иной исторический менталитет»⁷. «От архитектуры остаются только направление, ориентация и стены»⁸, - пишет об этом времени историк архитектуры С.С. Ванеян. Это взаимозависимое сочетание цели и результата, замысла и реализации, начала и конца определило роль, отданную в этом столетии архитектуре. Она стала выразителем тех современных обществу дуалистических тенденций, что пронизывали все сферы жизни человека. Но чем неотвратимее приближался подобный надлом, тем незаметнее он становился, и, свершившись, вдруг сразу отступил в тень, между тем, как представлял собою одно из важнейших явлений всей истории искусства.

Проблематика развития данных явлений таит в себе множественные вопросы. Неоспоримость итальянского и французского наследства и его влияния не только на саму страну, но и на весь мир, увлекает в глубины изучения природы этих влияний, позволяющей раскрыть роль России как преемницы этих крупнейших художественных культур.

Основополагающее значение приобретает здесь факт циклического обращения русской культуры к итальянской и французской. Это явление следует охарактеризовать термином волны влияний. Многовековая история отношений России с Францией и Италией подтверждается культурным, социальным и политическим заимствованием со времён Ярослава Мудрого, а после Ивана III, когда в тогда ещё Московское княжество прибывали выдающиеся итальянские и французские мастера, несколько поколений которых принимало участие в возведении Московского Кремля. Успенский и

⁷ Н.В. Зайцева. Галантный век в Ораниенбауме. К вопросу об итальянской живописи Китайского дворца // ГМЗ «Царское Село». Россия – Италия. Общие ценности. Сб. научн. ст. XVII царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 181.

⁸ С.С. Ванеян. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 569.

Архангельский соборы, колокольня Ивана Великого, Нижегородский кремль – вот лишь малый список сохранившихся в веках произведений. Значительная часть правящей элиты традиционно ориентировалась на Францию в поисках своего пути.

Два столетия спустя итальянские и французские мастера трудятся над блистательным и грандиозным детищем Петра I – Санкт-Петербургом, строительство которого становится важнейшим событием своего времени. Доменико Трезини становится первым его главным архитектором, взяв на себя роль градостроителя. Наряду с ним, Жан-Батист Леблон три года оставался главным городским зодчим и разработал первый генеральный план города с центром на Васильевском острове. Многие памятники архитектуры: дворцы, театры, магазины в историческом центре были спроектированы французами и итальянцами. Франческо Бартоломео Растрелли, Джакомо Кваренги, Антонио Ринальди, Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот, Юрий Матвеевич Фельтен и многие другие формировали облик русской столицы на протяжении многих десятилетий, создавали знаменитые ныне дворцы, храмы, площади, проспекты, целые ансамбли.

И кульминацией всей этой великолепной плеяды культурных жемчужин стал век Просвещения. На всём его протяжении связи России с главными европейскими «гигантами» – Францией и Италией – были невероятно тесны и плодотворны. Именно в это время (с разницей в шестьдесят лет в пользу первой) были установлены прочные дипломатические отношения, продлившиеся многие десятилетия. Однако же, эти корреляции характеризовались противоборством за первенство корней. Античность, колыбелью возрождения которой в эпоху Просвещения стала Италия, по-разному проявилась европейских и русских традициях. Если в первом случае она оказалась обращена к Западной Римской империи, то во втором – к Восточной, выработавшей собственные уникальные ценности. Благодаря этому различию возникало богатство и сложноподчинённость культурных достижений России в обращении к греко-римской традиции.

Центром рождения нового синкретического понимания архитектуры стали неаполитанские раскопки, инициированные в начале 1740-х годов итало-испанским королём Карлом III Бурбоном. Будучи потомком и французских и итальянских правителей, он особенно возвышал Версаль в качестве образца для всего строительства, производимого при нём. Однако, после обнаружения столь ценных свидетельств античной архитектуры, он изменил свой взгляд в пользу отступления от традиций барокко и рококо. Действительно, эти раскопки способствовали становлению культуры всего XVIII века. Их результаты затронули все сферы человеческого миропонимания, специфически выявив динамику и характер движения исторического процесса.

Случайные находки местных жителей Неаполитанского побережья на протяжении двух десятков лет стали основанием для последующего открытия миру его удивительного наследия, на которое будет описаться вся европейская архитектура второй половины века. Помпеи, Стабии, Геркуланум – жемчужины древнего искусства, почти нетронутые патиной времени, были представлены лучшим умам столетия. Это вдохновило всю Европу на изучение античности и рождение нового стиля. Камень в представлении архитекторов говорил красноречивее летописи бумажной.

Именно в Неаполе, на родине заново открытой античности, началось одно из ведущих процессов века – возрождение классицизма как стиля в Европе в принципиально новой форме. Его формирование было предопределенно местом и временем: когда разрозненная страна так отчаянно нуждалась в общих корнях и истоках, они были найдены в одном из немногих в XVIII веке остававшихся независимым государстве – Неаполитанском королевстве.

Плоды этого открытия оказали неизгладимое влияние на Францию. Художественные сторонники абсолютизма желали подтверждения нелогичности стиля рококо, его дальнейшей нежизнеспособности в реализации архитектурных проектов. Король, Академия и знать увидели в

новом веянии возможность подтверждения легитимности своего существования, единения с политическими союзниками и противниками. «Новая эстетика, проповедующая возвращение к разумности, естественности, античной простоте и строгости, уделяет ей особое внимание. Появляется целый ряд трактатов об архитектуре, стремящихся осмыслить те пути, которыми это искусство должно идти в наступившей исторической эпохе. Почти неизменно они начинаются с убежденного отрицания, - отрицания старой феодальной архитектуры. Но каждому обличительному выпадку сопутствует новый принцип, ясно и твёрдо выработанный»⁹.

В 1749 году в Италию отправляется миссия во главе с маркизом Мариньи, братом мадам Помпадур, возглавлявшим министерство королевских строений. Его сопровождал Жак Жермен Суфло, впоследствии возведший знаменитый Пантеон в Париже. Этот «художественный поход» был направлен на изучение и освоение новых открытий, произведённых итальянцами. Это было настоящим знаменем нового искусства, получившего позднее имя нового классицизма, основанного на прямом взаимодействии с античными памятниками.

Архитектура раннего классицизма в России, несомненно, обретала своё основание на примерах Италии и Франции. Это обуславливалось многочисленными политическими и социокультурными связями, которые активно поддерживала Екатерина II, введшая в широкое распространение практику приглашения иностранных мастеров, которые не только создавали бы произведения искусства, но и выступали в качестве наставников будущих русских мастеров, воспитанных в европейской эстетике. В это время происходило преломление стилей, а архитектурная пластика сочетала в себе различные элементы старого и нового. Эту архитектуру творили личности, и личности эти были тремя крупнейшими архитекторами России: Антонио Ринальди, Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот и Юрий Фельтен.

⁹ Е.Ф. Кожина Искусство Франции XVIII века. М.: Искусство, 1971. С. 175.

Каково же значение архитектуры Италии и Франции в формировании раннего русского классицизма? Какими путями происходило художественное заимствование приёмов и форм европейских школ на русской почве? В чём уникальность этого явления в истории искусства? Ведь истинная роль этих многочисленных, подчас невидимых глазу, закономерностей и их последствий, возможно, заключается в разрешении философских и стилистических поисков всего XVIII века, разрешении довлеющих вопросов и синтезе общественной эстетики.

Для ответа на эти вопросы необходим поиск взаимовлияния культур и общности архитектурного развития Италии, Франции и России, в частности, необходимо выявить общие предпосылки развития классицизма в архитектуре этих стран. Это позволит раскрыть существенные стороны творчества трёх крупнейших архитекторов раннего классицизма в России.

Сущностные истоки этого явления позволяют выразить цель данного исследования. Её достижению способствует постановка следующих задач: проследить историю античных прототипов итальянского, французского и русского строительства и культуры; выявить типологические особенности зданий и сооружений европейских школ, повлиявших на архитектуру раннего классицизма в России; установить пути и способы взаимовлияния европейской и русской культур на почве строительства; обнаружить общности композиционных приёмов в строительстве России, Италии и Франции; выявить связи развития «переходного» стиля со сменой эстетических идей; изучить реализацию приёмов европейских школ в русском классицизме; определить роли трёх крупнейших архитекторов раннего классицизма и их эволюцию творчества (Антонио Ринальди, Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот, Юрий Фельтен).

Их решение позволит перейти к задачам оценки вклада архитекторов в формирование облика Петербурга, отметить некоторые итальянские и французские приёмы взаимодействия декоративно-прикладного искусства и

архитектуры, разграничить их, а также проследить преломление европейского опыта в постройках Петербурга 1760-х – 1780-х годов.

В процессе решения данных задач ключевое место занимает анализ тематической литературы. Библиографическая основа исследования может быть подразделена на группы источников, освещающих главные проблемы, поставленные в данной работе: во-первых, это жизнь и творчество трёх крупнейших архитекторов раннего классицизма: Антонио Ринальди, Жана-Батиста-Мишеля Валлен-Деламота и Юрия Фельтена; во-вторых – деятельность архитектурных школ на территории Италии и Франции, их влияние на русский классицизм, а также связи России и этих государств во второй половине XVIII века; в-третьих, немаловажной темой является установление путей проникновения архитектурных традиций в русское строительство этого времени. Анализ источников каждой из групп представляет собой важный метод исследования.

Следует упомянуть, что всеобъемлющих трудов, посвящённых именно систематизации архитектурных интеграций европейского просвещенческого строительства в русский ранний классицизм в настоящее время не представлено в силу того, что данный процесс рассматривается либо исключительно через анализ творчества отдельных архитекторов (иногда в отрыве от их европейского предшествующего опыта), либо через политику и социокультурные аспекты. Тем не менее, работы, посвящённые непосредственно процессам, происходившим в архитектуре этого времени содержат в себе достаточно полную информацию, позволяющую проводить параллели взаимовлияния.

Таковыми являются труды, посвящённые истории архитектуры, мебели и синтезу искусств. Они первоочерёдно важны в изучении влияния европейской архитектуры XVIII века на ранний русский классицизм. Они включают в себя краткий обзор на памятники избранных архитекторов, характеристика эволюции строительства, обоснование критериев выделения стиле- и формообразующих факторов. Зачастую они рассматривают общее

течение исторического процесса, но их важность заключается во включении конкретных примеров в глубинный контекст. Главными работами в этом разделе выступают исследования Т.Ф. Саваренской: «Западноевропейское градостроительство XVII – XIX вв.: эстетические и теоретические предпосылки»¹⁰ и «Градостроительное искусство Нового времени и градостроительная мысль Италии, Австрии, Германии»¹¹. В обеих книгах упоминается о роли типологий общественного и дворцового строительства Франции и Италии в истории мировой архитектуры, впитавших синтез предыдущего опыта в контексте важной вехи в европейском строительстве, повлиявшей на формирование раннего русского классицизма. Кроме того автор упоминает Ринальди, Фельтена и Фаллен-Деламота в качестве трёх мастеров переходного стиля, которые сформировали облик Петербурга и дали возможность дальнейшего развития европейских традиций на русской почве. В этом ключе полезна также работа Н.И. Брунова «Очерки по истории архитектуры»¹², в которой уделяется достаточное внимание роли взаимодействия французской и итальянской архитектуры в середине XVIII, а вопросу влияния творчества Ринальди и Валлен-Деламота на развитие русского градостроительства. Трудом, посвящённым непосредственно новому французскому классицизму середины века и его роли в истории становления русского строительства, является «Искусство Франции XVIII века»¹³ крупного исследователя Е.Ф. Кожиной, где автор подробно рассматривает эволюцию нового стиля на французской почве, а также его дальнейшее распространение в России путём плотного дипломатического взаимодействия аристократии. Знаменитая «История архитектуры»¹⁴ О. Шуази служит важным исследовательским трудом, в котором автор рассматривает вкратце исторические вехи архитектуры и их национальные

¹⁰ Т.Ф. Саваренская. Западноевропейское градостроительство XVII – XIX вв.: эстетические и теоретические предпосылки. М.: Стройиздат, 1987. – 191 с.

¹¹ Т.Ф. Саваренская, И.А. Бондаренко, Н.В. Кожар, Д.О. Швидковский. Градостроительное искусство Нового времени и градостроительная мысль Италии, Австрии, Германии. М.: КомКнига, 2006. – 112 с.

¹² Н.И. Брунов. Очерки по истории архитектуры. В 2-х т. Т. II. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 540 с.

¹³ Е.Ф. Кожина. Искусство Франции XVIII века. М.: Искусство, 1971. – 216 с.

¹⁴ О. Шуази. История архитектуры. В 2-х т. Т. II. М.: Издательство В. Шевчук, 2002. – 708 с.

корни. В то же время он довольно скупно отзывается о достижении итальянских зодчих (отдавая предпочтение важности французских мастеров), не выдвигая, однако же, никаких строгих оценок, но замечая труд авторов.

Важной темой в анализе использованных источников предстаёт проблема развития различных архитектурных школ внутри Франции и Италии. Первая (в отличие от второй) не была раздроблена на многочисленные ослабленные территории, где лишь на юге выделялось одно сильное Неаполитанское королевство. Соответственно, выделение главенствующего стиля во Франции происходило более масштабно. Однако, отдельных монографий или каких-либо опубликованных источников, посвящённых этому явлению, в настоящее время не представлено, но он рассматривается в совместном исследовании Н.А. Лившиц, Е.Ф. Кожиной, А.М. Кантора и др. «Малая история искусств. Искусство XVIII века»¹⁵. В неё анализируется основная проблематика архитектуры XVIII века, соотношение барокко, рококо и классицизма во Франции и Италии, а также преемственной Россией этих стилей.

Другим аспектом данного исследования являются пути взаимодействия и взаимопроникновения архитектурных традиций путём дипломатических и культурных связей Франции, Италии и России. Здесь необходимо отметить итальянские источники: труд С.О. Андросова «Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в»¹⁶, в котором освещаются обстоятельства приезда Антонио Ринальди в Россию и его первые годы работы здесь; книга Дж. Пуччо «Итальянцы в России. Два тысячелетия дружбы»¹⁷, где повествуется об истоках античных традиций в обеих странах, а также многовековое культурное сотрудничество, апогеем которого стала эпоха Просвещения; работа Г.А. Сибирёвой «Неаполитанское королевство и Россия

¹⁵ А.М. Кантор, Е.Ф. Кожина, Н.А. Лившиц и др. Малая история искусств. Искусство XVIII века. М.: Искусство, 1977. – 376 с.

¹⁶ С.О. Андросов. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. СПб.: ДБ, 2003. – 289 с.

¹⁷ Дж. Пуччо. Итальянцы в России. Два тысячелетия дружбы. Пер. с ит. В.В. Виноградовой, С.С. Соколовой. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2007. – 309 с.

в последней четверти XVIII века»¹⁸, посвящённая дипломатическим отношениям между державами, истории первых послов в 1770-х годах, посредством протекции которых совершались связи с русским двором, проявлявшим интерес к развитию итальянской культуры. В этом же ряду источников находится интересный сборник статей итальянского автора А.М. Mattencsi «Gli architetti italiani a San Pietroburgo»¹⁹. В его создании принимали участие также и русские исследователи (в том числе и Д.А. Кючарианц). В нём представлены исследования, касающиеся деятельности итальянских архитекторов при русском императорском дворе на протяжении второй половины XVIII – первой трети XIX веков, их связи с европейскими монархиями.

Русско-французские отношения проанализированы с точки зрения культурного взаимодействия в следующих трудах: «Россия и Франция. XVIII – XX века. Выпуск 8»²⁰ – сборник архивных материалов, опубликованных в 2008 году, содержащий сведения об обмене печатными образцами архитектурных памятников, служивших примерами для русских мастеров; «Россия и Франция. XVIII – XX века. Выпуск 12»²¹ – аналогичный сборник 2017 года, в статьях которого рассматриваются русско-французские посольства, начиная с 1717 года, принёсшие значительное культурное обогащение русскому искусству и архитектуре; «Россия – Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в XVIII столетии»²² – каталог выставки, где подробно представлены работы французских зодчих, работавших в Петербурге XVIII века, а также приобретённые французские произведения искусства и книги о тенденциях в развитии искусства. Александр Бенуа являлся искренним поклонником французских мастеров

¹⁸ Г.А. Сибирёва. Неаполитанское королевство и Россия в последней четверти XVIII века. М.: изд-во «НАУКА», 1981. – 195 с.

¹⁹ А.М. Mattencsi. Architetti italiani alle corti d'Europa // Gli architetti italiani a San Pietroburgo. A cura di Giampiero Cuppini. Bologna: Grafis Edizioni, 1996. – 351 p.

²⁰ Россия и Франция. XVIII - XX века. Выпуск 8. Сб. ст. под ред. Н.Ф. Лейна. М.: Наука, 2008. – 364 с.

²¹ Россия и Франция. XVIII–XX века. Выпуск 12. Сб. ст. / Отв. ред. и сост. П.П. Черкасов. М.: Весь Мир, 2017. – 352 с.

²² Россия - Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в XVIII столетии. Каталог выставки. Л.: Государственный Эрмитаж, 1989. – 304 с.

XVIII века, исследованиям их взаимодействия с русскими архитекторами и художниками посвящены страницы его «Воспоминаний»²³. Он рассуждает о роли Франции в становлении русской культуры и влиянии этого процесса на последующее русское искусство.

Отдельной группой выступают работы, непосредственно освещающие творчество отдельных архитекторов русского классицизма. В современной русской библиографии существует несколько монографий об Антонио Ринальди. Одним из главных специалистов, изучавших его деятельность долгие десятилетия, являлась Д.А. Кючарианц, крупная исследовательница архитектуры, писатель и искусствовед. Первой из ряда её работ, посвящённых архитектору, следует выделить монографию с лаконичным названием «Антонио Ринальди»²⁴. Эта книга является результатом её диссертационной работы. Она выходила на протяжении двух десятилетий в нескольких переизданиях. В данном исследовании было использовано наиболее обширное издание 1994 года, которое предоставило богатую информацию о биографии Ринальди, всех его постройках на территории России и частично – в Италии, а также расширило представление о масштабах его деятельности. Развитию раннего классицизма в России через призму работ Антонио Ринальди посвящены такие книги Д.А. Кючарианц, как: «Гатчина. Художественные памятники»²⁵ (в соавторстве с А.Г. Раскиным, не менее именитым историком архитектуры), «Художественные памятники города Ломоносова»²⁶, а также статьи «Синтез искусств в архитектуре Мраморного дворца Антонио Ринальди»²⁷ и «Паркеты А. Ринальди»²⁸. Все эти работы представляют собой изучение автором

²³ А.Н. Бенуа. Мои воспоминания. М.: Искусство, 1993. – 640 с.

²⁴ Д.А. Кючарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. – 192 с.

²⁵ Д.А. Кючарианц, А.Г. Раскин. Гатчина. Художественные памятники. СПб.: Лениздат, 2001. – 317 с.

²⁶ Д.А. Кючарианц. Художественные памятники города Ломоносова. Л.: Лениздат, 1985. – 174 с.

²⁷ Д.А. Кючарианц. Синтез искусств в архитектуре Мраморного дворца Антонио Ринальди // Вопросы Теории, истории и практики градостроительства и архитектуры. Доклады к XXIII научн. конф. ЛИСИ 26.01.1965. / Отв. ред. В.И. Пилявский. Л.: Типография № 2 Управления по печати Ленгорисполкома, 1965. – 159 с.

²⁸ Д.А. Кючарианц. Паркеты А. Ринальди // Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры / Сост. М.П. Тубли и А.Г. Раскин. Сб. ст. Л.: Стройиздат (Ленингр. Отделение), 1974. – 160 с.

отдельных аспектов творчества архитектора, выразившееся в скрупулёзном анализе его крупнейших построек, перечислением их составляющих, а также историей этих сооружений с момента основания до начала XXI века.

Ещё одним крупным исследователем творчества Ринальди можно считать А.Е. Ухналёва, посвятившего архитектору одну из самых увлекательных монографий²⁹, связанных с его работой над Мраморным дворцом. Эта постройка по праву считается вершиной гения Ринальди, декларацией его мастерства. Автор затрагивает в книге предпосылки создания резиденции графа Григория Орлова, легенды, связанные с началом строительства; он проводит параллели с другими европейскими дворцами в поиске не только прототипов, но и последователей. С этой книгой напрямую связана диссертация³⁰ этого же автора, автореферат которой был использован в данном исследовании. Он позволил выявить главные тезисы Ухналёва касательно роли Мраморного дворца не только в творчестве Ринальди, но и в эволюции русского классицизма, а также – дополнить и расширить базу научных источников по этой теме.

Статья Г.Г. Гримма, историка архитектуры, работавшего в первой половине XX века, «Графическое наследие Антонио Ринальди»³¹, совершенно уникальна и заслуживает отдельного внимания. Автор здесь впервые публикует рассуждение о том, каким образом представлял на бумаге свои проекты Ринальди, систематизирует обнаруженные им самим чертежи и наброски, атрибутирует многие ранее неизвестные работы, приписываемые другим авторам. К сожалению, актуальность этой работы в некоторой степени снижается последующими изысканиями в данной области, открывшими миру подлинные масштабы графического наследия архитектора, однако же, эта статья по-прежнему остаётся практически

²⁹ А.Е. Ухналёв. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: ЛЕВША. Санкт-Петербург, 2002. – 238 с.

³⁰ А.Е. Ухналёв. Мраморный дворец и его место в стилистической эволюции архитектуры и скульптуры в 1760-е – 1780-е годы. Автореферат диссертации. СПб., 2004. – 24 с.

³¹ Г.Г. Гримм. Графическое наследие Антонио Ринальди // В кн.: Труды Гос. Эрмитажа. Т. 1. Западноевропейское искусство. 1. М.: Искусство, 1956. – 294 с.

единственным русскоязычным источником в этой узкой теме, поскольку большинство бумаг Ринальди увёз с собой в Италию, но даже там они были опубликованы лишь частично.

Несмотря на малую изученность его творчества за рубежом, достаточное количество фактологической информации предоставляет книга Альфредо Буккаро «Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo»³², широко освещающая тему Ринальди как представителя итальянского классицизма в Санкт-Петербурге. Большое внимание автор уделяет собственному взгляду на творчество архитектора, демонстрирует это посредством многочисленных аллюзий к итальянской истории и культуре и её отражении на русской почве.

Творчеству Жана-Батиста-Мишеля Валлен-Деламота посвящены работы искусствоведа А.Ф. Крашенинникова, исследования которого ставят перед собой задачу полнейшего раскрытия личности архитектора и его профессионального развития. Первое из них – «Кокоринов и Деламот – первые зодчие эпохи классицизма в России»³³. Здесь автор подробно останавливается на биографии архитектора до его приезда в Россию, его увлечении палладианством и памятниками античной архитектуры, открытыми в середине века на юге Италии. Кроме того, Крашенинников скрупулёзно изучает недолгие полтора десятилетия пребывания мастера в Петербурге и его участие в проекте строительства Академии Художеств, а также итальянским и французским прототипам его произведений. Многочисленные статьи автора раскрывают малоосвещённые аспекты творчества Валлен-Деламота. Среди них следует выделить «Начало творческого пути архитектора Деламота»³⁴ и «История строительства Малого

³² Alf. Buccaro e altri. Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo. Milano: Electa, 2003. – 251 p.

³³ А.Ф. Крашенинников. Кокоринов и Деламот – первые зодчие эпохи классицизма в России. М.: Искусство, 1964. – 347 с.

³⁴ А.Ф. Крашенинников. Начало творческого пути архитектора Деламота // XVIII научная конференция профессорско-преподавательского состава института с участием представителей строительных организаций, предприятий и научно-технических обществ. Сб. докладов. Л., 1960. – 72 с.

Эрмитажа»³⁵, в которых приведены сведения о поездке архитектора в Италию, изучению им местных памятников, а также преемственность теории классицизма на родине под руководством Жака Франсуа Блонделя, являвшегося его дядей. Кроме того, данные статьи освещают приверженность мастера к методу исключительно проектирования на различных этапах строительства в противовес участию в непосредственном возведении зданий.

Другие авторы исследований творчества Валлен-Деламота обращались к изучению его произведений и проектов, через которые обозревали весь путь, пройденный зодчим. Так, в книге И.А. Богданова «Большой Гостины двор в Петербурге»³⁶ на примере одного из произведений архитектора автор рассуждает о связи итальянских и французских классицистических традиций, взаимодействии Ринальди и Валлен-Деламота. Детали проекта рассматриваются через призму культурного наследия Европы; автор подчёркивает переплетение итальянского и французского начала в облике архитектуры, но заостряет внимание на том, что именно общественная типология подобных зданий пришла в русскую архитектуру из Франции. Монография «Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге»³⁷ продолжает мысль о синтезе стилей в творчестве Валлен-Деламота. Автор замечает, что именно в этом равновесном балансе, найденном мастером, заключается важность его произведений. Его заслугой, по мнению исследователя, выступает аккуратный синтез уже существующих построек города с новыми проектами, порученными ему, что сохраняло облик столицы. Интересно для исследования предстаёт статья В.И. Нечаева «Растрелли и Деламот. Из истории постройки Гостиного двора»³⁸, в которой проводятся параллели ролей двух архитекторов в формировании облика классицистического

³⁵ А.Ф. Крашенинников, Р.Д. Люлина. История строительства Малого Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Сб. ст. XXV. Л.: Советский Художник, 1964. – 79 с.

³⁶ И.А. Богданов. Большой Гостиный двор в Петербурге. СПб.: Искусство-СПб, 2001. – 256 с.

³⁷ Р. Ханковска. Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге. СПб.: Чистый лист, 2001. – 240 с.

³⁸ В.И. Нечаев. Растрелли и Деламот. Из истории постройки Гостиного двора // Старина и искусство. Л., 1928. Вып. 1. С. 15 – 18.

Петербурга. Автор подчёркивает заслуги Валлен-Деламота в области планирования ключевых памятников своего времени.

Среди немногочисленных иностранных источников о творчестве архитектора выделяется статья В. Lossky «En attendant la premiere monographie de Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe (1729 - 1800)»³⁹, в которой опубликованы неизвестные в русском искусствознании детали ранней биографии зодчего, а также рассмотрено подробно его изучение зарождающегося классицизма и формирование собственного архитектурного почерка до отъезда в Россию.

Главным исследователем творчества Ю.М. Фельтена является историк искусства М.Ф. Коршунова. Она выпустила монографию, посвящённую его работам в тщательной хронологии⁴⁰. В этом исследовании утверждается роль мастера в качестве одного из основных архитекторов, стоявших у истоков классицизма в Петербурге, а в его наследии чётко прослеживается фокусировка на элементах переходного стиля, сочетающего в себе европейские традиции Италии и Франции. Автором были выпущены многочисленные статьи, разносторонне и подробно освещающие различные аспекты биографии и деятельности зодчего: «Архитектурные чертежи Ю.М. Фельтена»⁴¹ – ранняя статья автора, в которой она раскрывает работу Фельтена в качестве архитектора, преподавателя и умелого строителя; «Новые материалы об архитектуре Ю.М. Фельтена»⁴², в которой приводятся подробные описания этапов становления раннего творчества архитектора и его изучение античных памятников; «Имение архитектора Ю. Фельтена в Эстонии»⁴³, где Коршунова рассуждает о композиционном и стилистическом

³⁹ В. Lossky. En attendant la premiere monographie de Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe (1729 – 1800) // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1988. May-Juin. P. 293 – 304.

⁴⁰ М.Ф. Коршунова. Юрий Фельтен. Л.: Лениздат, 1988. – 142 с.

⁴¹ М.Ф. Коршунова. Архитектурные чертежи Ю.М. Фельтена // Сообщения Государственного Ордена Ленина Эрмитажа. Вып. XXIX. Ред. коллегия: А.В. Банк, В.Ф. Лесинсон-Лессинг, Б.Б. Пиотровский. Л.: Советский художник, 1968. – 92 с.

⁴² М.Ф. Коршунова. Новые материалы об архитектуре Ю.М. Фельтена // Сообщения Государственного Ордена Ленина Эрмитажа. Вып. XXXII. Ред.: В.Ф. Лесинсон-Лессинг, Н.В. Банк. Л.: Аврора, 1971. – 108 с.

⁴³ М.Ф. Коршунова. Имение архитектора Ю. Фельтена в Эстонии // Труды Государственного Ордена Ленина Эрмитажа. Вып. XV. Л.: Аврора, 1974 – 202 с.

усложнении проектов архитектора в течение первого десятилетия пребывания в России; «Графическое наследие Ю.М. Фельтена»⁴⁴, в которой автор проводит исследование проектов зодчего, не нашедших материального воплощения, но соединяющих в себе футуристические, фэнтезийные поиски французских архитекторов и русскую реальность, а также публикует неизвестный подробности подготовки к несостоявшейся поездке в Италию.

Важными для изучения влияния Фельтена на формирование классицизма в Петербурге являются каталог выставки Государственного Эрмитажа – «Архитектор Юрий Фельтен. К 250-летию со дня рождения»⁴⁵. Вступительную статью к каталогу составила М.Ф. Коршунова. В ней определяются рационально-стилистические особенности творчества Фельтена, заложенные им в корни классицизма в России, и проводятся параллели с ролью Валлен-Деламота в качестве преподавателя (в то время как сам Фельтен был, в первую очередь, именно придворным архитектором подобно Ринальди). Кроме того, в каталоге приводится полный иллюстративный ряд проектных построек зодчего, а также его связь с эволюцией художественной жизни России и просветительства середины XVIII века.

В нескольких статьях русскоязычного искусствоведения (Р. Люлина «Кто же автор ограды Летнего сада»⁴⁶, Е.Н. Сулова «Ученические годы Ю.М. Фельтена»⁴⁷, А. Бертам «Чесменская церковь: истоки стиля»⁴⁸) через призму отдельных произведений Фельтена рассматривается проблематика взаимопреемственности итальянского барокко и перерождение его в русский

⁴⁴ М.Ф. Коршунова. Графическое наследие Ю.М. Фельтена // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1975. М.: Наука, 1976. – 476 с.

⁴⁵ Архитектор Юрий Фельтен. К 250-летию со дня рождения. Государственный Орден Ленина Эрмитаж. Кат. Выставки. Л.: Искусство, 1982. – 79 с.

⁴⁶ Р. Люлина. Кто же автор ограды Летнего сада // Белые ночи. Сб. ст. Сост. И.И. Слобожан. Ред.: М.К. Аникушин, Е.Е. Моисеенко и др. Л.: Лениздат, 1974. – 568 с.

⁴⁷ Е.Н. Сулова. Ученические годы Ю.М. Фельтена // Архитектурное наследие. Сб. ст. Ред. Д.Е. Аркин, Г.Г. Гримм, В.И. Пилявский и др. № 9. М., Л.: государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. – 221 с.

⁴⁸ А. Бертам. Чесменская церковь: истоки стиля // ГМЗ «Царское Село». Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII царскосельской научной конференции. СПб., 2007. – 564 с.

классицизм в творчестве мастера, а также разделение в его восприятии стилей в соответствии с их значением и модой и эксперименты с различными элементами оформления построек.

Литература, посвящённая вопросу синтеза искусств в архитектурном ансамбле и мебельному убранству интерьеров включает в себя такие работы, как: И.К. Ботт, М.И. Канева «Русская мебель. История. Стили. Мастера»⁴⁹, Г. Гацура «Мебельные стили. История русского и западноевропейского мебельного искусства»⁵⁰ – эти книги позволяют проследить эволюцию мебельных стилей и выявить роль архитекторов в создании интерьерного наполнения памятников; сборник «Двери и порталы Санкт-Петербурга»⁵¹ Б.А. Камиличева, который предоставил возможность атрибутировать некоторые архитектурные детали (в частности, там приводятся аргументы об авторстве Ринальди и Валлен-Деламота дверей Екатерининской базилики); а книга В.И. Локтев «Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля)»⁵² создала феноменологическую основу исследования синтеза искусств в архитектуре данного периода.

Анализ влияния архитектурных традиций Франции и Италии середины XVIII века на развитие русского классицизма посредством творчества Антонио Ринальди, Жана-Батиста-Мишеля Валлен-Деламота и Юрия Фельтена ранее не проводившийся в совокупности всех составляющих, а лишь частично, необходим для выявления богатства исторического наследия и выявления тенденций в русской архитектуре второй половины XVIII века. Подобное исследование становится тем более необходимо, что наследие архитекторов, двое из которых вернулись на родины, разнообразно и неоднозначно остаётся без должной исторической оценки в контексте методологического изучения французских и итальянских истоков стиля в

⁴⁹ И.К.Ботт, М.И.Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. М.: Искусство, 2003. – 512 с.

⁵⁰ Г. Гацура. Мебельные стили. История русского и западноевропейского мебельного искусства. М.: Московский Музей мебели. МГОСП России, 2008. – 205 с.

⁵¹ Двери и порталы Санкт-Петербурга / Сост. Б.А. Камиличев. Вступ. ст. С.А. Смикина. СПб.: Руссика, 2004. – 285 с.

⁵² В.И. Локтев. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля). М.: Архитектура-С, 2004. – 496 с.

России. Кроме того, биографии архитекторов содержат достаточно много неточностей и вопросов. Поэтому данное исследование представляет собой актуальное явление в истории искусства.

Глава 1. Роль итальянской и французской архитектурных традиций в становлении европейского классицизма

1.1. Особенности обращения к античным традициям европейских национальных школ

Эпоха Просвещения в Европе XVIII века была одним из наиболее значительных периодов во всей истории континента, изменив его философию, политику, общество и культуру. Новый акцент на разум и научный метод привел к целому ряду важных работ философии, научных достижений и новых академических дисциплин. Пожалуй, самым главным из них выступило появление новой науки – археологии. Она началась с уникальных раскопок на территории южной Италии, последствия которых навсегда изменили стилевое наполнение всей европейской архитектуры. Это влияние не только пережило свой расцвет в середине века, но и оказало влияние на всю последующую историю развития строительного искусства.

Развитие европейской архитектуры второй половины XVIII века было преимущественно обусловлено плюрализмом национальных школ, представлявших собой источники переосмысления новых тенденций. Несмотря на различный опыт, европейские страны были объединены не только политическими связями, но и общностью архитектурных и культурных традиций, соответствием господствовавшим стилям и вкусам.

Просвещённый абсолютизм, проникнутый рационалистическими идеями, способствовал формированию принципов в архитектуре XVIII века и поиску стилистического выражения господства разума и власти монарха. «Художественный энциклопедизм XVIII века сам по себе был лабораторией таких вольных экспериментов, подчас доходивших до границ возможного. Творцы пользовались своими стилевыми регистрами с редкостной свободой. Прикоснувшись к одному стилю или к наследию одной национальной

школы, они с лёгкостью обращаются к другому»⁵³. В этом выражается ещё одна отличительная черта процесса формирования архитектурных традиций времени.

Эпоха сформировала характер своих памятников, сочетавших в себе черты двух стилей. С течением времени барокко стало представлять минувшее время, тогда как классицизм – зарождающееся. Словно две жизненно важные жилы, они творили и формировали искусство, то схлёстываясь в открытом противостоянии, то проникая отдельными течениями, смешиваясь, создавая нечто совершенно новое по отношению к предыдущему опыту творения произведений. Вес того или иного стиля определялся вехами истории, требованиями окружавшей мастеров современности. Это выразилось в понимании классицизма как обращения к прошлому – античности, что стало в то же время выразителем самого современного и прогрессивного в культуре, тогда как мечтательное барокко, обращённое в своих образах в будущее, стало иллюстрировать уже отжившие традиции, прошлое. Однако же, следует разграничить понятия «эпохи» и «стиля», которые представляют своего рода терминологическую антиномию. Первое в рамках данного исследования выражает целостность типологии художественной культуры эпохи, второе же – исторически сложившаяся образная система средств художественного выражения в рамках одной или нескольких эпох. Данные понятия отражают семантику строительства времени, где эпоха будет выражать степень принадлежности его к прошлому и концентрацию влияний предыдущих веков. Стиль при этом непосредственно и гибко соединяет новые художественные приёмы.

Противопоставление, взаимозависимость, сближение и переплетение стилей барокко и классицизма играет значительную роль в развитии строительного искусства эпохи Просвещения. В то время как барокко, «[...] формируя предметно-пространственный ансамбль, создавало зрелище как

⁵³ А.К. Якимович. Новое время. Искусство и культура XVII – XVIII веков. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 358.

такое, воздействовало своими эффектами непосредственно на эмоции»⁵⁴, классицизм, завоевавший признание к середине века, провозглашал собственную актуальную философию, где «[...] форма была подчинена рассудочной системе нормативной эстетики и чётко сформированным правилам композиции»⁵⁵. Но противопоставлять их столь безапелляционно было бы неверно, поскольку одно вытекало из другого, одно было следствием другого, а оба стиля восходили к античным традициям.

Открытие в 1748 году Помпей, Геркуланума и Стабий вызвало шок в Европе. Европейцы внезапно для себя узнали, что римская античность была не только намного более технологически сложной, чем они думали, но также и то, что их искусство оказалось более эстетически прекрасным, чем они когда-либо могли себе представить. Это также вызвало новый интерес к уже существующим классическим местам: такие книги, как «Руины Пальмиры» (1753), написанная археологами Робертом Вудом, Джоном Бувери и Джеймсом Докинсом, и «Руины Баальбека» Роберта Вуда 1757 года, каждая из которых содержала гравюры оригинальных произведений римлян.

Принятие классицизма, теперь заговорившее с потомками-европейцами непосредственно из Древнего Рима, рассматривалось как способ вернуться к сущности стиля, свободного от всех ошибок и несоответствий барокко и рококо. Это был новый стиль, хотя и возрожденческий, соответствующий новому, более просвещенному веку. Классицизм имеет значения разных вещей для разных людей и часто используется, чтобы поддержать господствующую идеологию. В Англии это воспринималось как рациональный стиль нового ганноверского монарха как реакция на католиков и барокко Стюартов. Для французов это был стиль, подходящий для новой республики, поскольку они стремились повторить Древний Рим, образец всех

⁵⁴ А.В. Иконников. Поэтика архитектурного пространства // ИСКУССТВО АНСАМБЛЯ. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. / Сост. и научн. ред. М.А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1988. С.182 – 183.

⁵⁵ А.В. Иконников. Поэтика архитектурного пространства // ИСКУССТВО АНСАМБЛЯ. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. / Сост. и научн. ред. М.А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1988. С.184.

республик. Помимо этих политических влияний, в это время путешествия стали способом для молодых аристократов показать, что они были людьми со вкусом и утонченностью.

Некоторые представители просвещённой аристократии были настолько вдохновлены этими новыми местами античной культуры, что они отправились на континент, дабы увидеть их воочию самим. Эта форма путешествия по Европе, известная как «Гран Тур», стала для них обрядом, своеобразно вводящим каждого в культурное общество. Архитектура служила маркером понимания идей, господствовавших на арене эпохи. Великие «туристы» руководили неоклассическим движением, привнося знания и сувениры из своих путешествий, которые вдохновили бы своих соотечественников на создание новых строений, выполненных в классическом стиле. Некоторые путешественники, такие как английский аристократ Чарльз Таунли, собирали огромные коллекции антикварных предметов, собранных во время Великого тура. Многие из них также стали важными покровителями неоклассических архитекторов, поручив им создавать произведения искусства, подобные тем, которые они видели у древних. В числе таковых нередко выступали короли и императоры.

Заново открытая миру в результате знаменитых раскопок античность стала основой классицистическому стилю, определила общность художественного облика памятников по всей Европе. Учителя и ученики, иногда члены одной семьи – они были связаны друг другом и в этой связи возникали родственные тенденции, мгновенно охватывавшие всё общество. Архитектура была не только его окружением, но и воздухом, которым дышало время.

В 1755 году была опубликована влиятельная книга, которая, в значительной степени основанная на археологии, послужила основой для развития классицистического стиля в архитектуре: размышления немецкого искусствоведа Иоганна Иоахима Винкельмана о живописи, скульптуре и архитектуре греков. В своей книге Винкельман сформулировал новую

эстетическую философию, которая должна была обеспечить основу нового классического движения: уважение к гармонии, пропорции, симметрии – всё это как выражение идеальной красоты, которую невозможно найти в природе, но можно создать собственными руками из камня, изваять здания, достойные предков. По его словам, совершенство и красота зародились не в мире природы, а в человеческом разуме. Философы древней Греции, особенно Платон, были первыми, кто сформулировал эту идею. Поэтому их способ создания искусства был моделью, которой должно следовать всё искусство.

Распространение классицизма было, по крайней мере, частично результатом того, насколько модными стали Неаполь и Париж в XVIII веке, и эти два крупных европейских города стали центрами обновлённого, переосмысленного классического стиля. Со временем стиль постепенно распространился на восток по всей Европе. В Германии, например, город Мюнхен широко построен в неоклассическом стиле.

В полной мере композиционные принципы строительства XVIII века сформировались в условиях господствования философского миропонимания и ориентированности на моду Франции, где первая фаза неоклассицизма была выражена в «стиле Людовика XVI», а вторая – в стилях под названием «Директорат» или «Империя». Во многих ансамблях этого времени, несомненным прототипом которых служил Версаль, произошло соединение традиций двух стран, имеющих богатое наследие: Франции и Италии.

Влияние первой заключало в себе господство планиметрического мышления. Существенными особенностями этого фактора явилась геометрическая регулярность, присущая французским ансамблям. «Дедуктивная последовательность в решении планировочных задач»⁵⁶ отвечала общим принципам строительства, которые применялись и трансформировались, исходя из индивидуальных особенностей проекта и

⁵⁶ Т.Ф. Саваренская. Западноевропейское градостроительство XVII – XIX вв.: эстетические и теоретические предпосылки. М.: Стройиздат, 1987. С. 167.

местности. В интеллектуальном отношении французский классицизм был симптомом стремления вернуться к воспринимаемой «чистоте» римского искусства, к более смутному восприятию («идеалу») древнегреческого искусства и, в меньшей степени, к ренессансному классицизму XVI-го века, который был также источником академической архитектуры позднего барокко.

Многие классические архитекторы уже XIX века находились под влиянием рисунков и проектов Этьена-Луи Буле и Клода Николя Леду. Многочисленные графические рисунки Буле и его учеников изображают запасную геометрическую архитектуру, которая имитирует вечность Вселенной. Есть связи между идеями Буле и концепцией возвышенного Эдмунда Бёрка. Леду обратился к понятию архитектурного характера, утверждая, что здание должно немедленно сообщать зрителю о своей функции.

Иным было национальное итальянское влияние. Здесь преобладала объёмно-пространственная и пластическая трактовка композиции, где объекты воспринимались стереометрически с учётом перепада уровней рельефа. Значительную роль выполняла архитектоника, являвшаяся основой формирования любого здания; присущий ей иерархический порядок в распределении масс и модулирующий характеристик масштаба структурировал композицию. «Эстетика Просвещения существенно изменила философско – теоретические основы классицистической доктрины. Противоречие «разумности» и «естественности», принесённые в область архитектурной мысли, создали проблему связи «разумного» сооружения и «естественного» природного окружения»⁵⁷. Стилистические традиции, воспринятые временем в опыте европейских школ, отразились также в переплетении национальных влияний композиционного построения памятников. Лучевая система и

⁵⁷ С.Ж.К. Hirshfeld. Theorie der Gartenkunst. Bd. I. Hildesheim, 1973. S. 146.

строго-симметричная организация строений иллюстрировала стилистические традиции, воспринятые временем в опыте европейских школ.

В Неаполе придворные архитекторы, такие как Луиджи Ванвителли и Фердинандо Фуга, восстанавливали классические, палладианские и маньеристические формы в своей архитектуре позднего барокко (подобный эстетический ход можно увидеть в более поздних работах архитектора Филиппо Юварра в Турине). Следуя их примеру, Джованни Антонио Медрано начал строить первые действительно неоклассические сооружения в Италии в 1740-х годах. В тот же период Алессандро Помпей ввёл неоклассицизм в Венецианской Республике, построив один из первых в Европе лапидариумов в дорическом стиле (1738). В течение того же периода неоклассические элементы были введены в Тоскану архитектором Жаном Николя Жадо де Виль-Иссей, придворным архитектором Фрэнсисом Стивенсом из Лотарингии. По инициативе Жадо Гаспаре Паолетти был разработан оригинальный неоклассический стиль, который превратил Флоренцию в самый важный центр неоклассицизма на полуострове. Во второй половине века неоклассицизм процветал также в Турине, Милане (Джузеппе Пьермарини – также ученик Луиджи Ванвителли) и Триесте (Маттео Перч). В последних двух городах, как и в Тоскане, трезвый неоклассический стиль был связан с реформизмом правящих Габсбургских просвещенных монархов. Тем не менее, стиль рококо оставался очень популярным в Италии до тех пор, пока наполеоновские режимы, которые принесли новый археологический классицизм, не были восприняты в качестве политического заявления молодыми, прогрессивными городскими итальянцами с республиканскими наклонностями.

Архитекторы сознавали ценность богатого исторического наследия не только своей страны, но и всей Европы, важность и неотвратимость взаимопроникающих влияний различных культур, потому их творения всем своим существом провозглашали синтез всего того ценного, что было выкристаллизовано на протяжении строительного искусства античности и

нового времени. Вместе с тем, они видели смысл своей работы в том, что следует не только запечатлеть и применить уже существующие приёмы в архитектуре, но создать на их основе нечто новое, но вместе с тем – истинно национальное. «Роль Италии и Франции – двух главных законодательниц стиля – в столетии классицизма второй половины XVIII века была значительной, однако она не была столь всеобъемлющей, как может показаться на первый взгляд. И если в 1750 – 1760-е годы Рим и Париж, несомненно играли организующую роль, то уже в конце 1760-х годов можно говорить о формировании национальных школ классицизма»⁵⁸.

Новый классицизм был международным движением. Хотя в неоклассической архитектуре использовалась та же классическая лексика, что и в архитектуре позднего барокко, она имела тенденцию подчеркивать свои планарные качества, а не скульптурные объёмы. Проекции и спады и их влияние света и тени были более плоскими; скульптурные барельефы были более плоскими и, как правило, обрамлялись фризами, табличками или панно. Его четко сформулированные индивидуальные особенности были скорее изолированными, чем взаимопроникающими, автономными и целостными.

Неоклассицизм также повлиял на городское планирование; Древние римляне использовали консолидированную схему городского планирования как для обороны, так и для удобства граждан, однако корни этой схемы уходят в еще более древние цивилизации. По своей сути, сетка улиц, центральный форум с городскими службами, два главных чуть более широких бульвара и случайная диагональная улица были характерны для очень логичного и упорядоченного римского дизайна. Древние фасады и планировки зданий были ориентированы на эти модели городского дизайна и работали пропорционально важности общественных зданий.

⁵⁸ Т.Ф. Саваренская, И.А. Бондаренко, Н.В. Кожар, Д.О. Швидковский. Градостроительное искусство Нового времени и градостроительная мысль Италии, Австрии, Германии. М.: КомКнига, 2006. С. 24.

История взаимовлияния национальных школ занимает значительное место в европейской архитектуре второй половины XVIII века; его обусловило множество причин, в то же время, это повлияло на развитие последующего строительства и преемственность его традиций во многих странах, в том числе, в России. Возникают закономерные вопросы. Как в синтезе общеевропейского архитектурного опыта происходило формирование художественной целостности каждой школы и каковы были их особенности?

Несомненно, превалирующим влиянием отличалась Франция. В начале века её традиции, уходящие в прошлое и имеющие богатую историю, служили примером, на который ориентировались монархи и архитекторы. Однако на несколько десятилетий, в связи с меняющейся политической и культурной обстановкой Франция уступила пальму первенства Италии. Последняя, несмотря на свою раздробленность, смогла синтезировать веяния времени и сформировать новую архитектурную традицию, основой которой стал античный опыт каждой из стран. Единственное крупное королевство на территории Италии – Неаполитанское – включало в себя также и испанские земли, что значительно расширило границы влияния зарождающихся в нём стилистических особенностей архитектуры. «Подъём общественной мысли сказался и в характере строительства, которое развернулось в Неаполе в XVIII в. Хотя главными заказчиками оставались по-прежнему король и церковь, однако они вынуждены были считаться с требованием времени»⁵⁹.

Национальные древние традиции расцвели в европейской архитектуре на почве философских эссенций века Просвещения, заложив глубокие смысловые взаимосвязи не только друг с другом, но и с традициями предыдущих эпох, в которых, как передал его восприятие Дж. Бруно в романе «Подсвечник»: «[...] привораживание происходит благодаря прозрачному и всепроникающему духу, который, зародившись от сердечного

⁵⁹ Е.В. Фёдорова, М.М. Лесницкая. Неаполь и его окрестности: века, люди, искусство. М.: Изд-во Моск. ун-та: Наука, 2005. С. 112.

жара посредством лучей, идущих из глаз, трогающих сердце и уходящих оттуда, чтобы подействовать на тело и дух другого, - вызывает или любовь, или ненависть, или зависть, или меланхолию»⁶⁰.

1.2. Условия и пути освоения итальянских архитектурных традиций в России второй половины XVIII века

Взаимоотношения России и Италии во второй половине XVIII века представляется фактом бесспорным и, в то же время, имеющим достаточно много аспектов. В первую очередь, они строились на основе политического сближения, начавшегося с приходом к власти Екатерины II. В это время Италия представляла собой множество разрозненных городов-государств, подчас находящихся под гегемонией соседних стран: Франции, Германии, Испании. Именно последняя владела наиболее крупными территориями на Апеннинском полуострове, подчинив воле своей обширной и мощной колониальной империи самые разнообразные области, большинство из которых располагалось на юге и впоследствии было известно как Королевство Обеих Сицилий⁶¹. Непокорённым оставалось малое число городов: Тоскана, Венеция, Генуя и др. В них правили местные герцогские династии, чья часто коллаборационистская политика ещё более ослабляла в прошлом единую страну.

В характере этой эпохи боролись два диаметрально противоположных явления, отражавших, однако, единую сущность современной им жизни: бесконечное, лихорадочное, болезненное дробление областей, традиций, нравов и в то же время (как противоположность первой тенденции) – отчаянное стремление к поиску общих корней, собственной идентичности,

⁶⁰ Дж. Бруно. Подсвечник (Неаполитанская улица) / Пер. Я. Емельянова. М., Л.: Искусство, 1940. С. 15.

⁶¹ Королевство Обеих Сицилий было создано в 1816 году в результате объединения Неаполитанского и Сицилийского королевств. Включало такие области, как Абрुццо, Молизе, Кампанию, Апулию, Базилику, Калабрию и Сицилию. Просуществовало до 1861 года.

уникальности в контексте одной культуры. Именно подобная двойственная парадигма стала сутью итальянского искусства данного периода, в который «формировалось представление о произведении искусства не только как о творении человеческого гения, но и как о свидетельстве исторически протяжённого времени существования»⁶². Противостояние целого и частного, обращения к истории и поиска новых идей, выразилось, прежде всего, в удивительнейшем разнообразии архитектурных школ.

Италия на протяжении веков была важнейшим вдохновителем классической русской архитектуры, какой мы её видим и знаем сейчас. В некоторых случаях этот эффект носил теоретический характер – итальянские архитектурные трактаты XV-XVI веков (работы Альберти, Палладио, Виньола и др.) были основным источником знаний для русских архитекторов, основой профессиональной культуры и системы образования. В других случаях итальянская архитектурная культура была привнесена непосредственно её носителями – итальянские архитекторы много работали в России, особенно активно этот процесс развивался во второй половине XVIII века. Один из самых известных примеров связан с поздним Кватроченто и ранним Чинквеченто, когда итальянские строители участвовали в реконструкции Московского Кремля. Самые важные соборы, общественные здания и сама Кремлёвская крепость демонстрируют сочетание традиционных композиционных формул, рационализм ренессанса и итальянские методы строительства.

В других случаях можно видеть прямую имитацию определённых итальянских структур, использование характерных цитат, заимствованных из определённых памятников, или более тонкие намёки на некоторые итальянские здания. Зачастую русские архитекторы не пытались «археологически точно» следовать моделям, воссозданным в их зданиях

⁶² Д.А. Шатилов. Аксиологический подход в оптимизации экспонирования памятника архитектуры // Вопросы теории культуры. Сб. науч. тр. РАХ СПб ГАИЖСА им. И.Е.Репина. Вып. 23. Октябрь / декабрь, 2012. С. 175.

«изображениями Италии», предварительными, призрачными изображениями «итальянцев». Например, романтической атмосферой архитектуры эпохи Возрождения. Эти явления кажутся очень важными с точки зрения восприятия «итальянского» в русской архитектуре и (в более широком смысле) культуры.

Большинство движений русской архитектуры были, своего рода, итальянского происхождения. Примером тому может служить чрезвычайно популярный в XIX веке неоренессанс. Этот, по сути, придуманный архитектурный язык был официальным стилем общественных зданий во времена правления Николая I – периода, предшествовавшего началу серьезных академических исследований эпохи Возрождения, в том числе архитектуры.

Палладианство следует считать одним из самых ярких примеров итальянского влияния, оно было одним из важнейших направлений русской архитектуры последней четверти XVIII века. Самые высокие достижения (например, здания Джакомо Кваренги и его коллег) были достигнуты во времена правления Екатерины II. Русское палладианство было частью более широкого европейского движения XVIII века, его значение для русской архитектуры можно сравнить со значением английского палладианства для архитектурного ландшафта Англии. Тип палладийских вилл был разработан как в строительстве усадеб, так и в архитектуре общественных зданий.

У итальянизирующего влияния было множество оттенков в русской архитектуре. Прежде всего он ассоциировался с римской архитектурой. Поэтому имперское значение русской культуры и политики нашло подкрепление в образах итальянского происхождения, как древних, так и современных. Имперская столица Санкт-Петербург имеет план трезубца, который восходит к трезубцу Пьяцца дель Пополо. Архитектурное сооружение Санкт-Петербурга, города барочного типа, восходит к преобразованию Рима в эпоху Сикста V. Кроме того, для Санкт-Петербурга,

города на воде («Северная Венеция»), Венецианские аллюзии имеют особое значение.

В период зарождения и развития классицизма в России именно её столица стала плацдармом архитектурных экспериментов с новым стилем, новыми мастерами, новыми теориями и практиками строительства. Ранний классицизм восходит к переосмыслению античной архитектуры неаполитанскими и римскими мастерами в Италии. Связь России и южной Италии была определяющей в развитии классицистической архитектуры Петербурга 1750-х – 1770-х годов. Им правила Екатерина II, Неаполем правил Карл III Бурбон. Неудивительно, что один просвещённый монарх нашёл в лице другого преданного союзника и корреспондента по переписке.

Неаполитанское королевство было сильнейшим и крупнейшим на территории раздробленной Италии, оно включало в себя почти все её южные области, имело широкие европейские связи. Фигура короля, как и само многолетнее правление, и по сей день вызывает двойственные оценки, но не может не быть освещено в силу тех открытий и достижений, которые совершились при нём, ибо под его властью произошла первая попытка слияния земель и восстановления могущества некогда великой империи. «Карлу было восемнадцать лет⁶³, когда он получил самую красивую корону Италии»⁶⁴, – пишет один из итальянских исследователей XX века Джино Кьеричи и продолжает затем: «Поклонник Макиавелли, неутомимый труженик, неподкупный и бескорыстный, Карл был всем сердцем предан идее восстановления былой славы Италии, что вскоре переросло в грандиозные планы [...], которые он не преминул привести в жизнь в соответствии с потребностями и возможностями государства»⁶⁵. Король с юных лет страстно любил охоту, природу и живопись. Именно соединение этих склонностей стало тем обстоятельством, которое сыграло решающую

⁶³ Карл овладел Неаполем и южными областями в 1734 году, объединив их в Королевство Неаполя и Сицилии.

⁶⁴ G.Chierici. *La Reggia di Caserta*. Roma: Officine dell'instituto poligrafico, 1969. P. 7.

⁶⁵ G.Chierici. *La Reggia di Caserta*. Roma: Officine dell'instituto poligrafico, 1969. P. 8.

роль во внутренней политике монарха, поддерживавшего и поощрявшего развитие искусств во всех сферах жизни страны. Особенно трепетную любовь он испытывал к архитектуре, в которой выразителем всех его идей стал именно классицизм.

Карл III Бурбон поднял авторитет своей страны на небывалую высоту не только политическую, но и культурную. «Новые исторические условия рождали в образованной части неаполитанского общества новое сознание, горячее стремление покончить с «провинциализмом», превратить свою страну в цветущую державу»⁶⁶. И в XVIII веке им это с успехом удалось. С началом знаменитых раскопок в Неаполь и его окрестности стекались именитые представители европейского культурного общества, отсюда же по Европе распространялись новая мода и новости о актуальных открытиях.

Исключением не стало и русское общество. Интерес Екатерины II к античности мог найти свою реализацию в изучении плодов итальянской культуры именно через многочисленные связи с Неаполем. Важнейшую роль здесь играла политика. Она стала определяющим фактором для налаживания прочных связей между Италией и Россией. Общие интересы двух государств, с опаской относящихся к царящим во Франции свободомыслию и вольности, опасения монарших домов и расчёт – всё это объединило пути двух государств. 1 января 1777 года Андрей Кириллович Разумовский, сын великого гетмана Запорожского Войска Кирилла Разумовского, был назначен послом в Неаполь. Вероятно, личные качества графа позволили завоевать ему расположение правящего к тому моменту сына Карла III короля Фердинанда и его супруги Марии Каролины. В кулуарах Реджа ди Казерта решалась в тот момент судьба взаимоотношений двух крупных держав. Результат повлиял на все сферы жизни обоих государств. «Установление дипломатических отношений с Неаполитанским королевством (1777 год) открывало перед образованной частью русского общества более широкие возможности для

⁶⁶ Г.А. Сибирёва. Неаполитанское королевство и Россия в последней четверти XVIII века. М.: изд-во «НАУКА», 1981. С. 4.

знакомства с политической, идейной и культурной жизнью одного из самых крупных государств Италии»⁶⁷. Благодаря миссии Разумовского русский флот получил стоянку в водах Сицилии, а отношения между Петербургом и Неаполем были значительно укреплены.

Оба государства объединяла монархия. Это формировало не только политическую обстановку, но и воззрения самых блистательных умов обоих государств, что, в свою очередь, имело прямые отражения в среде искусства. Россия находилась в одном из тех своих периодов, когда поиск своей культурной идентичности, своих корней занимал одну из важнейших задач времени. Любовь к античности, с новой силой вспыхнувшая в России в эпоху Просвещения, имела своей основой не только желание императрицы следовать курсу новых веяний, но и потерей некогда собственных корней, связывавших русскую культуру с античным миром. Именно это породило две страны. В то время как первая отчаянно жаждала этого знания, доказательства сопричастности, вторая смогла их открыть и предоставить миру.

Ещё один фактор, предопределившим установление тесного сотрудничества между Италией и Россией стало экономическое развитие обеих стран. Оно представляло собой неоднозначное явление. Многочисленные связи с европейскими государствами, развитая торговля – всё это говорило в пользу положительной оценки экономического состояния Неаполитанского королевства и России. Это отразилось, в первую очередь, в архитектурно-строительной области. В обеих столицах велось интенсивное строительство под протекторатом короля и императрицы соответственно. Родственный характер облика столиц говорил в пользу подобного положения вещей, стимулирующего культурные поиски России. «В эпоху становления российского национального сознания всякие различия интерпретируются как (этно)культурные, и выяснение того, кто мы, происходит посредством

⁶⁷ Г.А. Сибирёва. Неаполитанское королевство и Россия в последней четверти XVIII века. М.: изд-во «НАУКА», 1981. С. 7.

сопоставления себя с разнообразными другими. На итальянских страницах русской истории второй половины XVIII века в этой роли выступают итальянцы»⁶⁸. Таким образом русская идентичность проявилась в связи с итальянскими традициями. Их преемственность позволила обнаружить национальные корни, стать достойным продолжателем традиций, преломлённых богатым культурным опытом страны.

Архитектурно-художественный аспект во взаимозависимости двух стран невозможно было бы рассматривать без обращения к личным связям представителей государств. Это выразилось в деловой и личной переписке между монархами, официальными представителями, а также в среде многочисленных иностранных мастеров, на протяжении всего XVIII века работавших в России интенсивно и плодотворно. Удивительный факт заключается в том, что русскую самоидентификацию сформировали именно выписанные за рубежом мастера, которые искали в России кто лучшую долю, кто возможность реализации, кто возможность создания новых связей, а кто и спасение. Необходим был тот, кто привил бы на русской почве новый стиль, представил бы его и распространил в строительстве.

Ярким примером может служить Иван Иванович Шувалов, совершавший дипломатические поездки по Европе в 1763 – 1777 годах, параллельно отбирая для императрицы произведения искусства, знакомясь с новейшими тенденциями, а также собирая книги по искусству и архитектурные альбомы, впоследствии служившие примерами для возвращаемых архитекторов в стенах Академии Художеств в Петербурге. Именно с ним Екатерина II советовалась в вопросах стилового компромисса, Шувалов служил, таким образом, одним из проводников итальянской архитектурной традиции на русской почве.

⁶⁸ П.С. Куприянов. «Выхваляемая Италия» в русском путешествии начала XIX в.: проблема идентификации // ГМЗ «Царское Село». Россия – Италия. Общие ценности. Сб. научн. ст. XVII царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. С. 370.

Россия второй половины XVIII века, открывшая для себя Неаполь с его сокровищами, была покорена теми идеалами, которые он мог ей преподнести. Жанр руины прочно вошёл в канву русского классицизма. Он охватил живопись, театральное искусство, но в первую очередь – архитектуру, поскольку был тесно связан с вновь открытой миру античностью. Какой город, как ни Неаполь, мог всё это дать посредством новых дружественных дипломатических и культурных связей? Удивительная особенность этого города, заключавшаяся в синтезе влияний, была отмечена поэтом XIX века Владимиром Яковлевым: «Римляне жили здесь в последние времена республики, а в эту эпоху изнеженным, роскошным римлянам [итальянцам] нужен был город греческий с вечно ясным небом, с лавровыми рощами, нужны были мраморные портики, под которыми царствовали эпикуреизм, изящный вкус и непринуждённость»⁶⁹. Такой город мог действительно служить своеобразным вдохновителем России эпохи классицизма.

Из Италии в огромном масштабе завозились в Россию мозаики, скульптура и прочие предметы драгоценнейшего искусства древности, ценность которых осознавалась каждым поколением творцов по-новому. Подлинные произведения, добытые в итальянской земле, включались в структуру здания, тем самым поддерживая исчезающую аутентичность. Влияние итальянского искусства и его связь с Россией выразилось в композициях, которые не только своим существом говорили о возрождении интереса к античности в России, но и художественно трактовали её в контексте искусства эпохи Просвещения.

Профессиональные, дружеские, родственные взаимоотношения, пронизывавшие всю Европу, отчётливо проявились в среде мастеров архитектуры. Многочисленные связи, так или иначе объединявшие

⁶⁹ В.Д. Яковлев. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. Очерки, не вошедшие в книгу «Италия» / В.Д. Яковлев; сост. и ред. Ксения Кумпан, Альбин Конечный, Алессандро Романо. – СПб.: изд-во «Гиперион», 2012. С. 66.

архитекторов разных стран, способствовали распространению схожих стилевых, композиционных приёмов и тенденций, использованию художественных мотивов. В этом ключе следует рассматривать связи между мастерами России и Италии, которые XVIII век не только укрепил, но и преумножил.

Выдающиеся архитекторы способствовали приезду в Россию своих не менее талантливых учеников, поддерживали с ними связь, тем самым практически работая вместе с ними. «Итальянские мастера, работавшие в России, поддерживали отношения – и не только эпистолярные – с теми архитекторами, с которыми они были близки на родине. Например, Антонио Ринальди пересылал, возможно, для получения советов, свои разработки Луиджи Ванвितелли. А последний, хотя и не получил приглашения работать при дворе испанских Бурбонов, в глубине души был горд за своих учеников, успешно работавших при других дворах: Джузеппе Пьермарини в Милане, Франческо Сабатини в качестве первого архитектора [...] в Мадриде, Антонио Ринальди в СПб»⁷⁰. Можно предполагать, что в широко развернувшееся русское строительство было вовлечено гораздо большее количество архитекторов, нежели те, кто непосредственно работали над проектами и их воплощением.

Всё это определило интересы России в Европе, центром которых стала Италия. Потребность в монументализации и использовании более долговечных каменных материалов заставило обратиться к итальянским мастерам, владеющим художественным языком и богатой типологией каменных сооружений (триумфальные арки, обелиски и пр.), имевшим богатый опыт в использовании ордерных систем. Именно архитектурное творчество сыграло ключевую роль в диалоге культур. Важнейшей фигурой второй половины XVIII века выступал Антонио Ринальди. Приехав в Россию уже сформировавшимся, но практически неизвестным мастером, он стал

⁷⁰ А.М. Mattencci. *Architetti italiani alle corti d'Europa // Gli architetti italiani a San Pietroburgo*. A cura di Giampiero Cuppini. Bologna: Grafis Edizioni, 1996. P. 62.

лучшим придворным архитектором императрицы и автором замечательных памятников раннего русского классицизма, тем самым поддержав и укрепив связи обеих культур.

1. 3. Роль архитектурных традиций Франции в развитии раннего русского классицизма

В середине XVIII века Париж стал центром взрыва философской и научной деятельности, бросающей вызов традиционным доктринам и догмам. Философское движение возглавляли Вольтер и Жан-Жак Руссо, которые выступали за общество, основанное на разуме, подобно Древней Греции, а не на вере и католической доктрине, за новый гражданский порядок, основанный на естественном законе, и за науку, опирающуюся на эксперименты и наблюдения. Политический философ Монтескьё представил идею разделения властей в правительстве. Всё это служило определением Франции как ведущего просветителя эпохи.

Франция, сосредоточившая в себе к началу эпохи Просвещения величайшие умы своего времени, теперь могла достичь истинного апогея и занять ключевую позицию в развитии искусств обновлённого мира. Огромная страна, доставшаяся после блистательной эпохи в наследство и управление пятилетнему мальчику, должна была заново обрести мощь, стать и грацию, вдохнуть жизнь в собственные вены и почувствовать в них пульсацию духа. Сердцем этого подъёма стала архитектура, с каждым годом сверкавшая всё новыми именами, победоносно и смело врывающимся в среду художественного мира. Отсутствие единого, строго определённого, однообразного характера французской классической школы, её рапсодичность предоставили мастерам возможность выбора и развития своего таланта в различных направлениях.

«Классицизм во Франции проявил себя уже в XVII веке и сосуществовал продолжительное время параллельно с барокко, продолжая испытывать на первоначальном этапе его влияние. С другой стороны, барокко в России предшествовавшее русскому классицизму, несло на себе некоторые черты европейского классицизма, в частности, ему были свойственны господство прямых линий при разработке планировочных решений и симметричное построение композиций, так же как нарождающийся русский классицизм на начальном этапе его развития находился ещё под некоторым воздействием барокко, сохраняя его отдельные черты»⁷¹, - пишет об этом явлении историк архитектуры В.К. Шуйский.

Неоклассическая архитектура пришла в Россию во времена правления императрицы Екатерины Великой. Она была частью элиты, которая продвигала искусство и литературу в королевском дворе. Этот процесс был бы совершенно невозможен без участия французских деятелей искусства. Императрица, понимая важность политически дружественного государства, даже сменила официальный язык суда на французский. Она наняла архитекторов из Италии и Франции⁷², которые принесли с собой неоклассический стиль.

Отношения России и Франции, аккумулированные в области архитектуры, начиная с 1760-х годов, имеют достаточно богатую историю во всех областях жизни. В 1615 году при дворе Людовика XIII принято было посольство Ивана Кондырева, окончившееся в целом неудачей, однако положившее начало дипломатическим отношениям между Россией и Францией⁷³. Летом 1668 года проездом из Испании в Париже побывало русское посольство во главе со стольником П. Потемкиным, имевшим аудиенцию у Людовика XIV и Кольбера и обсуждавшим установление

⁷¹ В.К. Шуйский. Зрелое русское барокко и ранний классицизм. СПб.: Белое и чёрное, 1997. С. 70.

⁷² Wend von Kalnein W.R. Architecture in France in the Eighteenth Century (The Yale University Press Pelican History of Art Series). England: Yale University Press, 1995. P. 116.

⁷³ П.П. Черкасов. Двуглавый орёл и Королевские лилии: становление русско-французских отношений в XVIII веке, 1700—1775. М.: Наука, 1995. С. 211.

взаимовыгодных торговых отношений между двумя странами. Первое дипломатическое представительство России во Франции появилось в 1702 году по указу Петра I, заинтересованного в союзе с Людовиком XIV ввиду сближения Англии со Швецией. Посещение Франции самим Петром I в 1717 году послужило отправной точкой для установления постоянных дипломатических отношений между двумя странами, прерванных лишь Великой Французской революцией.

В первую очередь это влияние было культурным. Принятие дворянства французского языка как языка разговора и переписки способствовало доступу к французской литературе. Предпочтение дворянства французским гувернанткам и наставникам способствовало распространению французской культуры и методов обучения среди аристократии. Русская аристократия выбрала французский в качестве своего повседневного языка именно во второй половине XVIII века, и Екатерина Великая не только сделала его официальным языком суда во время ее господства, но также и переписывался с великими философами Просвещения Вольтером и Дидро. Екатерина даже приобрела библиотеку Вольтера после своей смерти в 1778 году.

«Французский также использовался в пропагандистских целях, чтобы создать благоприятный имидж России как международной, ориентированной на запад страны, которая была законным членом европейской семьи наций, и противодействовать представлениям о России как об отсталом, нецивилизованном месте»⁷⁴. Многие публикации на французском языке, написанные русскими, предназначались для международной аудитории, чтобы показать, насколько продвинута литературная, политическая и общественная жизнь в России.

Особенно яркими примерами были обозначены русско-французские отношения в сфере архитектуры и градостроительства. Для того чтобы

⁷⁴ E.V. Anisimov. *Five Empresses: Court Life in Eighteenth-century Russia*. USA, Westport: Praeger Publishers, 2004. P. 245.

проникнуть в их сущность, следует обратиться к процессам, происходившим непосредственно в архитектуре Франции этого периода.

Как раз к рубежу первой и второй половины столетия относится выступление энциклопедистов, выдвинувших критерий разума как единственного мерила всех вещей. С этих позиций критикуется всё феодальное общество и его порождение — стиль рококо, как лишенный логики, разумности, естественности. И наоборот, все эти качества усматриваются в архитектуре древних. В эти годы появляются увражи, посвященные памятникам античной архитектуры. В 1752 году известный любитель и меценат граф де Кайлюс начинает издавать труд «Собрание египетских, этрусских, греческих и римских древностей». Через два года архитектор Давид Леруа едет в Грецию и затем выпускает увраж «Руины прекраснейших сооружений Греции». Среди теоретиков зодчества выделяется аббат Ложье, чьи изданные в 1753 году «Этюды по архитектуре» вызвали оживлённый отклик в широких кругах французского общества. Выступая с позиций рационализма, он ратует за разумную, то есть, естественную архитектуру. Напор просветительских, в конечном счёте, демократических идей был столь велик, что оказал свое воздействие и на официальные художественные круги. Руководители художественной политики абсолютизма чувствовали необходимость что-то противопоставить положительной программе энциклопедистов, их убедительной критике нелогичности и неестественности искусства рококо. Королевская власть и Академия предпринимают определенные шаги, чтобы вырвать инициативу из рук третьего сословия и самим возглавить нарождающееся движение. В 1749 году в Италию отправляется своеобразная художественная миссия во главе с братом всемогущей фаворитки Людовика XV мадам Помпадур, будущим маркизом Мариньи, исполнявшим должность директора королевских строений. Его сопровождали гравёр Кошен и архитектор Жак Жермен Суфлю — будущий строитель парижского Пантеона. Целью поездки было ознакомление с итальянским искусством — этой колыбелью прекрасного.

Они посетили незадолго до того начавшиеся раскопки Геркуланума и Помпеи. Суффо, кроме того, изучал античные памятники Пестума. Вся эта поездка была знаменем новых явлений в искусстве, и следствием её были дальнейший поворот к классицизму и более острая борьба с принципами рокайля даже в различных видах декоративного искусства. В то же время это путешествие дает яркое свидетельство того, как по-разному понимали обращение к античному наследию и какие различные выводы делались отсюда представителями господствующего класса и самими архитекторами. Итоги итальянских впечатлений и размышлений вылились у Мариньи в словах: «Я вовсе не хочу ни нынешних излишеств, ни строгости древних — немножко того, немножко другого»⁷⁵. Этой компромиссной художественной политики он и придерживался в дальнейшем на протяжении своей многолетней деятельности руководителя изящными искусствами.

Классицизм развивался на фоне широкого общественного движения эпохи Просвещения, в условиях все обострявшейся борьбы «третьего сословия» против феодального абсолютизма. Приёмы и методы просветительской рационалистичности, стремление критически пересмотреть все господствовавшие ранее представления пронизывают и французский классицизм в архитектуре. К середине столетия все более нарастал интерес к наследию античности. Началось широкое исследование древних памятников. Многие архитекторы занимаются в это время археологическими изысканиями и изучением древностей. На основе обследования подлинных памятников формируются новые взгляды на античную архитектуру.

В строительстве 1750—1770-х годов постепенно происходит отход от архитектурных приемов начала XVIII века в поисках более спокойных и строгих форм. Ордер вновь начинает рассматриваться как основной элемент композиции⁷⁶, появляется стремление к более простым, симметричным,

⁷⁵ N. Cronk..The Classical Sublime: French Neoclassicism and the Language of Literature (Emf Critiques). England: Rookwood Press, 2002. P. 75.

⁷⁶ Н.И. Брунов. Дворцы Франции XVII и XVIII веков. М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1938. С. 37.

орнаментальным формам. Зодчие стремятся к простому, чёткому, ясному построению основных объемов зданий. Эта простота общего решения масс в сочетании со смягчением всех переходов от одного объема к другому, от одной поверхности к другой, а также с тонкими, чрезвычайно деликатно прорисованными деталями, с обилием различных вертикальных и горизонтальных членений, с широким использованием орнаментальных и тематических рельефов придает специфический характер постройкам этого времени.

Во внутренней отделке вновь восстанавливается четкое разграничение стен и перекрытий. Вводится четкая линия карниза. Вместе с тем сохраняется стремление к расчленению поверхности стен панно, тягами, лопатками. Орнамент рококо полностью исчезает и заменяется либо изображениями каких-либо конкретных предметов — военных арматур, музыкальных инструментов, элементов животного и растительного мира, фантастических существ (грифонов, сфинксов), либо бессюжетным орнаментом, построенным по принципу многократного повторения определенных архитектурно-геометрических форм (меандр, ионики и т. п.). Все эти орнаменты даются обычно плоским рельефом.

Серьезные изменения имеют место в эти годы в области садово-паркового строительства. На смену регулярному парку, построенному по геометрической схеме, приходят живописные, так называемые «английские» сады. Эта система вызывает к жизни и совсем новые архитектурные сооружения — различные небольшие постройки, как павильоны, беседки, хижины, гроты, руины, мосты, различные мемориальные и просто декоративные сооружения — обелиски, колонны, вазы, скульптуры на пьедесталах и т. д.

Следует более подробно рассмотреть творчество мастеров французского неоклассицизма, чьи памятники стали примерами для русских архитекторов. Явление берёт своё начало, по сути, ещё в 1671 году, когда Людовиком XIV была образована Королевская академия архитектуры. Стиль,

созданный для Людовика XIV, перенял богатство и величие римского барокко, в то же время, изменив его более драматические излишества путём рационального применения *le bon goût* («хороший вкус»). Краеугольный камень рационализма уже был заложен в 1714 году с публикацией французского теоретика «*Nouveau traité de toute l'architecture*» аббата де Кордемуа (1714; «Новый трактат о всей архитектуре»). Реакция против рококо проявилась в трудах Шарля-Николя Кочина и в лекциях графа де Кайла в Королевской академии живописи и ваяния в 1747 году⁷⁷. Стремление к правде перед природой объясняло растущее предпочтение во Франции неформальных английских ландшафтных садов.

Труд Ложье, позиционирующая классицизм как рациональную альтернативу рококо сформировал теоретическую основу для неоклассицизма во Франции и в других странах Европы. Уже к середине столетия возник новый интерес к археологии, Риму и античности, подогремы раскопками в Италии и строительством, развернувшимся в Неаполитанском королевстве.

Значительным архитектурным событием, которое ознаменовало собой реакцию на барокко, стал проект нового фасада для важной парижской церкви Сен-Сюльпис в 1733 году Джованни Николо Сервандони, который проявил интерес к «трезвости» (то бишь – сдержанности) архитектуры. Его проект представляет собой разрыв с традицией римского барокко церковных фасадов, вытекающих из Джакомо да Виньола церкви Иль Джезу в Риме (1568). Сервандони черпал вдохновение из римских базилик, из колоннады Лувра Перро и из собора Святого Павла Рена. В ходе работы фасад потерял свой центральный фронтон и арки.

Другой заметной фигурой французской архитектуры неоклассицизма стал Жак-Анж Габриэль, директор Академии архитектуры с 1735 года. Его работы являются удачным компромиссом между новым рационализмом

⁷⁷ R. Toman. *Néoclassicisme et Romantisme: architecture, sculpture, peinture, dessin*. France: Ullmann, 2007. P. 190.

XVIII века и французской классической традицией предшествующего столетия. В 1757 году он разбил Площадь Согласия в Париже, с его дворцами-близнецами, которые могут похвастаться колонными фасадами, вдохновленными великим восточным фронтом Лувра. Несмотря на множество его общественных зданий, Габриэль, вероятно, наиболее известен своим Малым Трианоном, построенным в Версале в 1761–1764 годах для Людовика XV и мадам Помпадур. Классически сдержанная и элегантная, эта тонкая кубическая композиция достигает бесконечной гравитации, которая кажется вне области таких стилистических терминов, как барокко или неоклассика.

Ведущим неоклассическим архитектором во Франции был Жак-Жермен Суффло, который совершил путешествие в Италию в 1750-х годах и был первым французским архитектором, изучившим греческие руины в Пестуме. Великим творением Суффло (и образчиком нового стиля) стала церковь Святой Женевиевы (ныне Пантеон) в Париже (1757 – 1790), куполообразное крестообразное здание, сочетающее новый вкус к античному величию и простоте со структурным рационализмом, потомство брака римского храма и готического собора. Важнейшее неоклассическое здание, которое не имеет ничего общего с барокко, тем не менее, церковь Суффло не является чисто античной по своему характеру, поскольку её купол это реплика купола собора Святого Павла Рена и имеет римский, а не греческий фронтон храма.

Самым замечательным и оригинальным архитектором революционного периода выступил Этьен-Луи Булле, чьи работы до 1780 года были в стиле его современников, но которые после этой даты составили ряд любопытных и революционных проектов. Его парижские гостиницы, Отель де Монвиль (ок. 1770 года) и Отель де Бруно 1772 года заслуживают отдельного упоминания. Первый имеет центральный фасад с гигантскими ионическими пилястрами, разделёнными скульптурными панелями, а второй – гигантской ионической колоннадой в окружении аркадных крыльев, образующих трехсторонний двор. Проект Булле для кенотафа сэра Исаака Ньютона,

основанный на чистой сферической форме (ок. 1780 года), является примером того формалистического аспекта неоклассицизма, который искал чистую геометрию и простоту. Однако, это уже было свойственно более позднему этапу развития стиля, тяготеющего к модернистическому пониманию мира.

Самый смелый новатор в мире французской неоклассической архитектуры – Клод-Николя Леду. Подобно Булле, архитектор спроектировал ряд зданий между 1765 и 1780 годами, в которых он пытался совместить традиционные элементы французского классицизма с новым духом античности. Среди них были Шато де Бонвилль, Кальвадос (1768 – 1775) и Hôtel de Montmorency (ок. 1770 – 1772), в которых ионические колоннады с прямыми антаблатурами сочетаются с несколько английскими по ощущению формами. Более оригинальным был павильон в Лувесьене 1771 года для мадам дю Барри, который снова продемонстрировал сравнение с современными английскими виллами и с Малым Трианоном, а также отель Гимар 1772 года. Театр в Безансоне, с его кубическим внешним и внутренним диапазоном необоснованных колонн, стилистически полученных от тех, что архитектор видел в Пестуме, датируется уже поздним периодом его творчества и осмысления неоклассицизма.

Последующие фантастические проекты мастера демонстрируют все основы стиля: манию величия, безукоризненную геометрию, простоту, старинные детали, формализм и стилофилию (использование большого количества столбцов). Ещё более изобретательными были нереализованные проекты Леду, опубликованные в его альбоме в 1804 году («Архитектура, учитывающая искусство, обычаи и законодательство»), в котором содержится его идеальный город Шо, где символика и абстракция переносятся на новые высоты и предвосхищают поиски архитекторов полтора столетия спустя.

Все эти знаменитые творцы являлись иногда прямыми наставниками тех архитекторов, кто позже отправился творить в Россию, а иногда

косвенно влияли на формирование нового стиля на русской почве (путём дипломатических и личных переписок, альбомов и книг, привозившихся посланниками Екатерины из Европы).

В постройках 1760—1780-х гг. более молодого поколения зодчих формируется уже новый этап классицизма. Он характеризуется решительным поворотом к античности, ставшей не только вдохновительницей художников, но и сокровищницей применяемых ими форм. Требования разумности архитектурного произведения доходят до отказа от декоративных украшений. Выдвигается принцип утилитаризма, связывающийся воедино с принципом естественности здания, образцом чего служат античные сооружения, столь же естественные, как и утилитарные, все формы которых продиктованы разумной необходимостью. Колонне, антаблементу, фронтому, ставшим главным средством выражения архитектурного образа, возвращается их конструктивное, функциональное значение. Соответственно укрупняется масштаб ордерных членений. Для паркового строительства характерно то же стремление к естественности. С этим связан отказ от регулярного, «искусственного» парка и расцвет пейзажного сада.

Среди величайших неоклассических архитекторов, которые работали в Петербурге и были учениками своих французских наставников – законодателей неоклассицизма в Европе, оказалось множество французов. Большинство творило в городе уже после 1780-х годов, однако важной фигурой, сформировавшей начало русского классицизма в Петербурге стал Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот, который пробыл в России всего полтора десятка лет, однако же, занимая должность придворного архитектора императрицы, он стоял у истоков нового стиля, создал, наряду с Ринальди и Фельтенем, облик столицы, а также оставил после своего отъезда мощную архитектурную школу, из которой вышли крупные мастера, продолжившие стилистическое единство архитектурного облика памятников.

Глава 2. Мастера раннего русского классицизма как представители европейских архитектурных школ

2.1. Ключевая роль А. Ринальди в формировании и развитии петербургского классицизма

«В Пезаро я создал церковь Магдалины. У меня был ученик по имени Антонио Ринальди. Ныне он Первый Архитектор Императрицы России»⁷⁸. Так в конце 1760-х гг. Луиджи Ванвителли в письме своему брату Урбану охарактеризовал успешную карьеру Ринальди. В этих словах ощутимо чувствуется гордость именитого мастера, чей ученик снискал не меньшие славу и почёт, нежели его учитель. И эти же слова, возможно, в самой исчерпывающей мере дают представление об эволюции творческого пути Антонио Ринальди.

В русскоязычной искусствоведческой литературе первой половине жизни Антонио Ринальди уделяется мало внимания. Вероятно, это продиктовано двумя обстоятельствами: у него никогда не было (ни при жизни, ни среди потомков) собственного крупного биографа, документов же, фиксировавших его деятельность до переезда в Россию, сохранилось крайне мало, как и писем, дневников, рукописей, поскольку большинство из них он увёз с собой, на закате жизни, вернувшись на родину – в Италию. Кроме того, в отличие от своего учителя, Ринальди был более замкнутым и сдержанным человеком.

Ринальди родился в 1709 году. Долгое время считалось, что местом его рождения являлся Неаполь или его окрестности. В частности, об этом пишет его биограф Д.А. Кючаринац: «Место его рождения неизвестно, но можно предположить, что он был уроженцем юга страны, ибо его учитель Л.

⁷⁸ Alf. Buccaro e altri. Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo. Milano: Electa, 2003. P. 90.

Ванвителли, работавший в Неаполе, брал учеников из близлежащих мест»⁷⁹. Это обстоятельство служило единственным аргументом в пользу такого положения фактов. Однако более актуальная информация содержится в книге итальянского историка искусства, изучавшего творчество Ринальди Альфредо Буккаро: местом рождения, казалось бы, совершенно неожиданно указывается «Палермо, что на Сицилии»⁸⁰. При дальнейшем изучении творческого пути архитектора эта представляется более аргументированной, поскольку полихромный стиль Ринальди впитал в себя традиции многоликой культуры Италии, но тяготел именно к южной школе, в некоторых аспектах даже более свободной, чем школа его учителя.

О семье Ринальди сохранились сведения не менее скудные. Предположительно, его родителями были крупные дворяне-землевладельцы, не чуждые художественному и культурному миру. Об этом можно судить по их решению отдать сына под опеку дяди, художника Марко Бенефичо, который перевёз юного Антонио сначала в Неаполь, а затем в Рим, где будущий придворный архитектор обосновался на многие годы. С самого детства личность Ринальди была окутана противоречиями жизненных обстоятельств, которые он сумел привести в гармоничное взаимодействие. Уроженец юга, он воспринял культуру севера, как если бы она была его истинным местом рождения; воспитанный в традиции римских ценностей, он в то же время был одним из лучших учеников неаполитанца Ванвителли; будучи по крови и духу итальянцем, он не нашёл признания на родине, но обрёл его во всем его торжественном великолепии, пышности и щедроте в России.

«Эволюцию творчества Ринальди следует рассматривать, – пишет Буккаро, – в совокупности опыта *scuola vanvitelliana*, которая, как известно, балансирует на тонкой грани перехода от позднего классицизирующего барокко к неоклассицизму, его [Ринальди] работ в России, а также учитывая

⁷⁹ Д.А.Кючарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. С. 8.

⁸⁰ Alf.Buccaro e altri. Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo. Milano: Electa, 2003. P. 65.

плюралистический характер культурных границ эпохи Просвещения»⁸¹. Автор подразумевает под этими словами сложность систематизации творчества Ринальди и призывает изучать его, лишь принимая во внимание его контекст. В этом следует с ним согласиться. Как же молодой сицилиец стал любимым учеником великого Ванвितелли?

Ринальди впервые встретился со своим будущим наставником в начале 1730-х гг. в Риме. Вместе с дядей он трудился при папском дворе, почерк его ранних работ был сформирован именно в этой среде, где «превалировали интенсивные барочные тенденции экспрессивного стиля Борромини»⁸². Ванвителли в это же время также очень тесно сотрудничал с римским двором. Там он и обратил внимание на Ринальди, отметив за юношей несомненный талант. Сам Ванвителли, уже ставший довольно известным благодаря конкурсам, в которых участвовал, и завоевавший признание Ватикана, чувствовал необходимость привлечения помощников для множества проектов, отныне сыпавшихся на него словно из рога изобилия. Так Ринальди стал учеником Ванвителли.

Их первой совместной работой, вероятно, стало возведение порта и лечебницы в Анконе. Этот крупный барочный проект стал своеобразным испытанием как для учителя, так и для ученика, поскольку строительство затянулось на два десятилетия с 1734 года. В Анконе Ринальди открыл для себя французский подход в архитектуре, где влияние планировочной городской структуры на развитие и изменение проекта здания, принципы компоновки сооружений в больших комплексах играли решающую роль. Ил. 1

Следующей важной вехой формирования творческого пути Ринальди стало участие в строительстве церкви Св. Магдалины в Пезаро, которое продолжалось на протяжении семи лет с 1740 по 1747 гг. Ванвителли в это время был привлечён к работе над Королевским дворцом в Портичи для недавно занявшего трон Карла III, поэтому назначил Ринальди (в Ил. 2

⁸¹ Alf.Buccaro e altri. Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo. Milano: Electa, 2003. P. 64.

⁸² Alf.Buccaro e altri. Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo. Milano: Electa, 2003. P. 65.

способностях и трудолюбии которого уже был непоколебимо уверен) руководителем строительства. Ванвители спроектировал здание церкви, однако построил её уже сам Ринальди, учитель давал ему полную свободу действий. Результатом этого необычайного доверия стало изменение планировки памятника – она стала центрической. Кроме того, мотив вогнутого фасада, использованный им здесь впервые, служит предпосылкой его работ над русскими дворцовыми ансамблями (например, Большой Гатчинский дворец). Таким образом, «в данный момент была кристально определена художественная самоидентичность Ринальди»⁸³, начал складываться его почерк.

В это время Ринальди становится правой рукой Ванвители, превзойдя даже Джузеппе Пьермарини и Франческо Сабатини. И лишь после его отъезда в Россию это место занимает сын Ванвители – Карло. Но пока что учитель доверяет Ринальди не только техническую сторону своих проектов, но и художественную – от пластической разработки фасадов до восстановления акведуков и строительства мануфактур.

Интересным опытом для Ринальди оказывается совместная работа над проектированием фасада Миланского собора в 1748 – 1749 гг. Он уже не ученик, а полноправный соавтор проекта. Здесь же он осознаёт, что стиль барокко изжил себя и в современных условиях строительства требуется кардинально новый подход. Он возвращается вместе с наставником в Рим, где несколько месяцев занимается изучением античных памятников, после чего они направляются на юг, в Неаполь. Впервые за долгие десятилетия Ринальди возвращается в город своего детства. В этот год они работают над заказанным Карлом III строительством церкви Сант-Агостино. Здесь Ринальди постепенно вырабатывает собственный архитектурный язык, основанный на традициях архитектурной лингвистики своего наставника в соответствии с тенденциями, тяготеющими к классицистическому стилю.

Ил. 3

⁸³ Alf.Buccaro e altri. Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo. Milano: Electa, 2003. P. 66.

Последним годом их совместной работы становится 1751 г. В это время Ванвители начинает трудиться над крупнейшей работой своей жизни – Палаццо Реале ди Казерта. Он привлекает сюда всех своих учеников, в их числе неизменно присутствует Ринальди. В Казерте он занимается обмером земель, на которых предполагается строить грандиозный комплекс, участвует в разработке первого и – частично – второго проектов дворца. «Оказание помощи Ванвители на этапе проектирования того, что впоследствии стало шедевром эпохи, должно было означать, что Ринальди усвоил метод проектирования, основанный на глобальном мышлении градостроителя, предсказании перспективных и сценографических эффектов огромных масштабов через призму взгляда с высоты птичьего полёта»⁸⁴.

Тем временем Ванвители чувствовал, что потенциалу Ринальди не суждено будет развиваться до тех пор, пока он будет пребывать в тени своего учителя, а потому он принял прозорливое решение – предложить своему протеже отправиться ко двору императрицы Елизаветы Петровны. Это было частью политики Ванвители по программе европейского распространения своих идей благодаря деятельности учеников его школы.

Переговоры начались заблаговременно – с конца 1750 года. Условия работы известны благодаря письму М.И. Воронцова, датированному январём 1751 года, в ответ на письмо его корреспондента графа Бьельке от 2.12.1750 г.: срок обязательной службы определялся в размере семи лет (затем, по желанию, Ринальди мог остаться в России, что он и сделал), оклад составлял одна тысяча двести рублей в год, в обязанности входил набор учеников и обучение их премудростям дела⁸⁵.

Впервые Ринальди отправился работать без учителя. К этому моменту он был уже зрелым, но всё ещё малоизвестным мастером, и Ванвители, ставший ему теперь равным другом, чутко осознавал это. До самой смерти Ванвители они состояли в переписке, где Ринальди с педантичностью

⁸⁴ Alf. Buccaro e altri. Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo. Milano: Electa, 2003. P. 66.

⁸⁵ Д.А. Ключарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. С. 9.

описывал события своей жизни и работу в России, спрашивал совета или делился размышлениями.

Но прежде чем предстать перед русской императрицей Ринальди совершил путешествие в Англию (о чём можно узнать из его писем учителю), а также Германию (этот маршрут прослеживается по письмам Воронцова и Бьельке). В Петербург архитектор прибыл 22 июня 1751 года, но долго при дворе не оставался, так как, согласно контракту, должен был проследовать на Украину в распоряжение гетмана К.Г. Разумовского. Для него он спроектировал резиденцию в городе Батурине, который Ил. 5 предполагалось сделать новой столицей Малороссии. Одновременно с этим он строит дворец в Глухове. В этих первых работах в Российской империи Ил. 6 Ринальди предпринял попытку сочетать традиции родной ему итальянской школы с реалиями северного климата. Однако главные его постройки были выстроены в столице.

В 1754 году Ринальди переехал в Петербург на долгие тридцать семь лет. Эти годы стали золотым временем в творчестве архитектора. На этом поприще он достиг не меньших высот, чем некогда его учитель при Карле Бурбоне. «В творчестве Ринальди, как и других крупных зодчих того времени, одновременно разрабатывалось несколько архитектурных тем: большие дворцовые здания, общественные сооружения, павильоны, церкви, а также интерьеры в уже существующих строениях»⁸⁶. Именно разнонаправленность творчества, многоликий его характер ознаменовывает этот период творчества мастера.

В это время он приобретает покровительство князя Д.М. Голицына и И.И. Бецкого и становится архитектором «малого двора» – наследника престола, будущего императора Петра III, по предложению которого он начинает работы в Ораниенбауме. И здесь внезапно классицистический Ринальди отходит от своих принципов и меняет стиль на более свободный и

⁸⁶ Д.А.Кючарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. С.13.

орнаментальный. Он трудится над переустройством крепости Петерштадт, возводит дворец Петра III и въездные ворота. Тут же обозначается и один из главных и узнаваемых мотивов архитектора – башенка завершённая игривой линией крыши и шпилем. Ил. 7, 8

Новые покровители рекомендовали Ринальди великой княгине Екатерине Алексеевне, которая в 1757 году приняла его «на полное содержание» и назначила в Ораниенбаум для строительства ансамбля Собственной дачи. Он строит замечательную, не имеющую аналогов Каталную горку, миниатюрный Оперный дом и изящный Китайский дворец. Ил. 9, 10

В этих сооружениях Ринальди отходит от догм позднего Ванвителли и обращается к опыту барокко. «Ораниенбаумские постройки Ринальди – это весна гения»⁸⁷, – пишет Д.А. Кючарианц, апеллируя к О. де Бальзаку. Действительно, это были первый поистине великие постройки мастера, начало его восхождения к вершинам славы. И она не заставила себя долго ждать. С 1762 года он становится придворным архитектором императрицы Екатерины II и, кроме того, ведущим архитектором Петербурга. В лице Екатерины Ринальди нашёл своего самого крупного и преданного почитателя и покровителя на многие годы.

Возвращение к исконным итальянским традициям в строительстве прослеживается в работах мастера в Гатчине, где он возводит Большой Гатчинский дворец, более напоминающий замок. Национальные корни архитектора здесь становятся материально осязаемы – в классическом распределении ордера, в открытой композиции с террасами, более пригодной для его родного климата южной Италии, нежели для суровой природы России. Парковые сооружения своеобразной арабеской дополняют дворец и раскрывают мотивы архитектора. Аналогичное мастерство в исполнении малых форм архитектуры Ринальди проявил в творениях Царского Села: Ил. 11

⁸⁷ Д.А.Кючарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. С.77.

Орловских воротах, Чесменской и Морейской колоннах, Кагульского обелиска.

В своём главном творении – Мраморном дворце, созданном на закате его жизни, Ринальди повторил судьбу Ванвितелли. Подобно Казерте, Мраморный дворец возводился долго и трудно, многократно изменялся уже в процессе строительства и так и не был заселён теми, для кого он предназначался. «Мраморный дворец как-то незаметно сделался прошлым архитектуры, так и не став её настоящим»⁸⁸, – со светлой горечью пишет А.Е. Ухналёв. С ним трудно не согласиться. Однако не следует считать этот знак за упадок творческого пути. Это именно самое яркое и сильное выражение стиля Ринальди, который синтезировал в себе традиции итальянского зодчества, школу Ванвителли с его барочным классицизмом и реалий северной русской столицы. Тем самым был прав его уважаемый учитель, который уже не мог встретить вернувшегося из России в 1791 году того Ринальди, который начал свой путь с маленькой церкви в Пезаро и стал, действительно, первым архитектором русской императрицы.

Важным этапом анализа творчества Ринальди как представителя итальянского классицизма на русской почве является распределение его построек согласно их назначению, в каждой из которых прослеживаются общие тенденции, привнесённые мастером в ранний русский классицизм. Так, в его столичном творчестве важно выделить храмовое строительство, дворцовое и общественные сооружения.

Храмовое строительство Ринальди основывается на его богатом опыте в Италии. Художественная полемика, возникшая внутри, так называемого, «переходного» стиля в русской архитектуре, оказалась нивелирована в течение его развития. В контексте культового строительства «вернее было бы, – как пишет А.Е. Ухналёв, – назвать барокко и классицизм не стилями, а способами художественного мышления [...]. Барокко и классицизм

⁸⁸ А.Е. Ухналёв. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: ЛЕВША. Санкт-Петербург, 2002. С. 40.

различаются не столько отношением к форме, сколько отношением к её свободе и дисциплине»⁸⁹. Проблема стилистического решения сакрального пространства остро встала перед архитекторами этого времени.

В значительной степени на это влияли иностранные архитекторы, через творчество которых получали распространение главные тенденции в строительстве. Итальянская школа обрела своё развитие здесь в творчестве Антонио Ринальди. Его деятельность в области культового зодчества не менее обширна и внушительна, нежели в строительстве светских сооружений. Это объясняется, в первую очередь, тем обстоятельством, что сам архитектор происходил из католической семьи и исповедовал эту веру в течение всей своей жизни, что не могло не сказаться на его интересе к возведению данных памятников. В течение своего пребывания в России Ринальди являлся старостой католической общины Санкт-Петербурга, руководил окончанием строительства одного из старейших католических храмов России – базилики св. Екатерины. В то же время, он уважал и принимал ценности русского православия; большая часть его культовых построек – это православные храмы.

Эту область творчества Ринальди, возможно, более других, следует рассматривать через призму его графики, которой, однако же, сохранилось мало. Отдельно сохранившиеся эскизы отражают процесс возникновения представления о будущем храме в воображении архитектора. Их графическую ценность отметил Г.Г. Гримм: «Быстрыми, нервными штрихами, переплетением линий, на первый взгляд иногда почти случайных, но фактически глубоко обдуманых и логичных, набрасывает он необходимый мотив и затем свободным прикосновением кисти, одним сочным пятном придаёт ему поразительную убедительность и чёткую объёмность»⁹⁰.

⁸⁹ А.Е. Ухналёв. Мраморный дворец и его место в стилистической эволюции архитектуры и скульптуры в 1760-е – 1780-е годы. Автореферат диссертации. СПб., 2004. С. 11 – 12.

⁹⁰ Г.Г. Гримм. Графическое наследие Антонио Ринальди // В кн.: Труды Гос. Эрмитажа. Т. 1. Западноевропейское искусство. 1. М.: Искусство, 1956. С. 290.

В это время продолжался процесс формирования Санкт-Петербурга и создания вертикальных доминант в силуэте города. Начало этому было положено некогда Д.А. Трезини (Петропавловский собор), а поддержано Ф.-Б. Растрелли (ансамбль Смольного монастыря). Этих ориентиров во второй половине XVIII века оказалось уже недостаточно. Велико градостроительное значение возведённых Ринальди храмов города. Именно в этой области проявился градостроительный размах его работ, что было почерпнуто архитектором из методов итальянского строительства, где храмы служили своеобразными маяками в плотной городской застройке, свойственной большинству старых европейских городов.

В западной части Петербурга расположены три наиболее крупных собора: Князь-Владимирский собор, Исаакиевский собор и Церковь Вознесения (последние два не сохранились). Это было не случайно. Они выполняли одновременно несколько функций: служили ориентирами морской и речной навигации, целям картографии (использование триангуляции). Кроме того, они ритмически развивали и обогащали сценарий восприятия застройки города при подъезде с севера, запада и юга. Пластические и смысловые доминанты формировали новую художественную целостность композиции города.

Связь русской и итальянской культур проявилась здесь в распространении традиции создания пятиглавых храмов. Ринальди дал импульс этой тенденции в России и развил её до внушительных масштабов, продолжив тем самым линию развития храмового зодчества, проложенную Ф.-Б. Растрелли и С.И. Чевакинским.

Семантика и декоративное оформление памятников культового зодчества представлялось архитектору не менее важным, чем необходимость того, что произведение отвечало своим главенствующим функциям. Характерной чертой его храмов является многоярусность колокольни и яркое цветовое решение кровли (для усиления роли доминанты): «Небезызвестно, что при введении сугубо декоративных элементов в

завершение своих композиций [...] Ринальди любит цветовые переходы, мягко читающиеся на фоне неба. Для памятников, в которых завершения несут не просто эмоциональную, но главным образом, смысловую нагрузку, характерны завершения и в цвете, создающие более определённый и чёткий силуэт»⁹¹. Этот композиционный приём был усвоен Ринальди ещё на родине в годы его работы под покровительством Ванвितелли и постепенно составил его собственную творческую манеру.

Но не только общность связывала развитие итальянских столиц и Санкт-Петербурга во второй половине XVIII века. Градостроительное развитие различалось, несмотря на доминантные роли храмовой архитектуры в этом процессе. Роль силуэта здания в Петербурге раскрывалась ярче в силу особенностей рельефа. Холмисте, плотнозастроенные Неаполь, Флоренция, Рим и большинство итальянских городов не могли бы в полной мере служить прототипом организации пространства и распределения акцентов в ландшафте, поэтому итальянские традиции оказались воспринятыми на русской почве преломлёнными, ибо «быть может, Россия при Екатерине II более, чем какая-либо другая европейская страна, была готова впитывать в себя лучшие достижения европейского Просвещения»⁹².

Со времён эпохи Возрождения итальянские архитекторы стремились создавать отдельностоящие храмы: подобное желание было инициировано и продиктовано поиском возможностей демонстрации и восприятия их пластики. Достаточных условий для реализации подобных проектов в Неаполе зачастую не было. Петербург же предоставил многим итальянским мастерам шанс создать то, к чему они стремились. Пространства русской столицы XVIII века, как нельзя лучше подходили для того, чтобы творческий гений прибывавших мастеров расправил крылья. И ярче всего это проявилось в творениях Антонио Ринальди.

⁹¹ Д.А. Кючарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. С. 115 – 116.

⁹² С.О. Андросов. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. – СПб.: ДБ, 2003. С. 279.

Отдельно сохранившиеся работы мастера в Петербурге в области культового зодчества позволяют судить о масштабе его участия в градостроительном развитии города. Три главные доминанты, возведённые Ринальди, стали во второй половине XVIII века важными ориентирами.

Главные постройки Ринальди были выполнены в Петербурге. Ил. 13
 Единственный полностью сохранившийся из них собор – Князь-Владимирский. На его месте изначально располагалась церковь Святого Николая (1708), затем Успенская церковь (1713 – 1719), которая и получила статус собора. Много позже деревянное здание было решено заменить каменным (по проекту М.Г. Земцова и П.А. Трезини), однако работы были заморожены. И лишь в 1765 году Ринальди начал разрабатывать проект пятиглавого собора с трёхъярусной колокольней. Таким образом, это место с петровских времён было выбрано для достаточно важного в навигации собора. Он занял особое место в панораме столицы: его высокая столпообразная колокольня служила ориентиром для судов, плывущих из залива по Малой Неве. Именно в этом памятнике ярче всего в период раннего классицизма видно слияние итальянской и русской традиций использования пятиглавия.

Третий Исаакиевский собор, ныне сохранившийся лишь частично в Ил. 14
 составе нового, выстроенного в XIX веке О. Монферраном, иллюстрировал удивительный стиль Ринальди. Главный собор Петербурга по замыслу зодчего имел пять сложных по рисунку куполов и высокую стройную колокольню. Стены по всей поверхности облицовались мрамором как и в Мраморном дворце. Ринальди первым из архитекторов при русском дворе стал так широко и искусно использовать в отделке различные сорта мрамора. Новое место, избранное для грандиозного собора С.А. Чевакинским, оказалось удачным, здание, выступая одновременно высотным ориентиром, должно было гармонировать и создавать зрительные связи с башней Адмиралтейства. Однако завершить работу Ринальди не удалось. Здание

было доведено лишь до карниза, когда архитектор покинул Россию в 1784 году.

Ещё одной высотной доминантой, выстроенной Ринальди в Петербурге, последней из трёх главных, стала Вознесенская церковь, завершавшая некогда Вознесенский проспект, снесенная в 1936 году. Архитектор строил её на месте рухнувшей колокольни, входящей в проект каменной трёхпрядельной церкви А.Ф. Виста, заложенной в 1755 году. Ринальди, восстанавливая церковь в 1758 – 1759 годах, изменил её проект. Эта работа относится к ранним творениям мастера в Петербурге, однако общий план, а также наличие в проекте трехступенчатой колокольни относит этот памятник к тому типу, который Ринальди выработал на новой почве и распространил, создав тем самым узнаваемый силуэт города. Полностью оформить облик храма Ринальди так же не удалось.

Заслуги Ринальди в качестве зодчего культовой архитектуры были бы не полны без упоминания его не менее важной работы – завершения строительства базилики святой Екатерины Александрийской на Невском проспекте. История её возведения насчитывала не одно десятилетие. Участок земли был получен католической общиной в 1738 году по указу Анны Иоанновны. Здесь был построен временный молитвенный дом. В 1739 году П. А. Трезини составил проект каменной церкви в глубине участка с двумя симметричными домами, выходящими на красную линию и соединенными арками с собором. Проект не был осуществлен, но общая планировка участка была сохранена. Новый проект собора выполнил Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Его собор напоминал триумфальную арку со скульптурами наверху. Строительство было начато в 1763 году, но позднее приостановлено в середине 1760-х гг. С 1779 года работами руководил Ринальди. Это ещё один пример сотрудничества итальянского и французского мастеров раннего классицизма в России. Ринальди упростил проект, сохранив план латинского креста и идею о фасаде-арке. Храм нетипичен для творчества итальянца именно потому, что он был включён в работу на поздних этапах, занимаясь

завершением здания, а также его отделкой. Вероятно, его авторству принадлежат двери базилики, искусно украшенные резьбой. В отделке также присутствует знаменитый «цветок Ринальди» – его авторский знак – две скрещённых ветви с цветами лилии⁹³. Ил. 17

Опыт итальянской школы оказался наиболее ярко выражен в преломлении собственных традиций в творчестве Антонио Ринальди. Благодаря общности традиций и культурному взаимодействию архитектором был возрождён вслед за мастерами рококо в России тип пятиглавого храма с колокольней, созданы городские доминанты, обогатившие силуэт столицы. Фигура Ринальди является важной в истории культового зодчества, его опыт, лишь частично сохранённый, позволяет судить о гениальности мастера, в чьих творениях «[...]сквозь классическую форму проступает одухотворённый лирик и изумительный колорист – мастер цвета и света, один из самых тонких лириков и колористов среди всех европейских архитекторов»⁹⁴.

Важной особенностью творческого подхода мастера стали дворцово-парковые комплексы, в возведении которых участвовал архитектор. В этом проявились элементы чисто авторского подхода Ринальди, который был обращён им в среде итальянского наследия.

Русское дворцово-парковое строительство со второй половины XVIII века вступило в апогей своего развития. Масштабы, с которыми разворачивалось возведение императорских резиденций, консолидированных вокруг молодой столицы и в её границах, приобрели поистине общеевропейский характер. Это выражалось не только в приглашении к русскому двору иностранных архитекторов, использование европейского опыта, но и преломление этого опыта в совершенно новых и уникальных условиях. Отражение данных тенденций в русских ансамблях эпохи классицизма подчеркивает важность данной области исследования

⁹³ Н.И. Глинка. «Красуйся, град Петров...»: Золотой век архитектуры Санкт-Петербурга. СПб.: Лениздат, 1996. С. 100.

⁹⁴ Н.И. Глинка. «Красуйся, град Петров...»: Золотой век архитектуры Санкт-Петербурга. СПб.: Лениздат, 1996. С. 108.

взаимодействия и взаимовлияния европейской и итальянской школ на строительство в России.

В дворцово-парковых комплексах этого времени, тесно связанных традициями с Европой, выделить узкие границы влияния определённой школы или её течения представляется достаточно трудным. Сущность дворцового строительства в России века Просвещения заключалась в его космополитическом духе, когда каждая национальная черта, легко вычленимая в опыте предыдущих столетий, становилась частью абсолютно нового целого. «Дворец с точки зрения теории искусства, запечатлённой не только в трактатах по архитектуре, но и растворённой в архитектурных образах, метафорах, терминах и категориях теории искусства, является жанром высокого «великолепного» стиля. Дворец сконцентрировал в себе его характерные черты и возможности»⁹⁵. Дворцы предстали выразителями этого миропорядка, опыт европейских школ оказался преломлён уникальным образом.

В контексте общеевропейских тенденций не представляется возможным в полной мере выделить специфичное влияние итальянской архитектурной школы, тем более что она становится родственна французской школе, а в некоторых аспектах практически является с ней слитной. Тем не менее расцвет русской дворцовой архитектуры этого времени был связан, в первую очередь, с итальянской школой, поскольку «расцвет этот невозможно представить себе без усвоения русскими творцами всего, лучшего что накопило к этому времени искусство Италии»⁹⁶.

Кроме того, в совокупности европейского влияния итальянская школа становится в один ряд с такими странами как Испания, Франция, Англия и Германия. Их архитектурные традиции и мотивы невозможно не отнести к разряду важнейших в области формирования облика русских дворцов и парков. Влияние испанское, в большей степени, происходило посредством

⁹⁵ Л.В. Никифорова. Дворец в эпоху Барокко: опыт риторического прочтения. СПб.: Астерион, 2003. С. 126.

⁹⁶ С.О. Андросов. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. СПб.: ДБ, 2003. С. 282.

отбора материалов для строительства, что также относилось и к Италии. Франция же и Англия выступали в роли хранителей множества прототипов и интереса к экзотическим влияниям, а Германия ревностным почитателем своего собственного языка.

Политика прочно переплеталась с искусством. Консерватизм социально-политического устройства и в то же время некоторая либерализация экономики служили основой для создания прочных связей между государствами во многих сферах жизни, что касалось, несомненно, и искусства. Испания и Италия находились под властью одного монархического дома, который имел тесные связи с русским государством. «Именно в этот период правительство Неаполитанского королевства первым на Аппенинском полуострове пришло к пониманию глубоких изменений в соотношении сил европейских держав, происходивших в XVIII в., и той роли, которую начала играть в делах Европы Россия, и установило с ней в конце 70-х годов дипломатические отношения»⁹⁷. Неаполитанское королевство оказалось тесно связано с Россией через монархические отношения.

Сложилась типология дворцов. На протяжении столетий формировавшаяся в итальянской культуре, она к XVIII веку приобрела вполне определённый образ. Дворец-замок – преобразованный тип средневековой крепости – оказался заново открытым и поддерживающим традиции, идущие из глубины веков. Барочный век, век роскошных приёмов и презентабельности оказался не чужд желанию обособленности и приватности. Дворцы всё более служили местом жизни, интимной и скрытой от глаз; этому способствовало оформление зданий с чётким разделением функций фасадов посредством декоративного убранства – парадный и приватный.

⁹⁷ Г.А. Сибирёва. Неаполитанское королевство и Россия в последней четверти XVIII века. М.: изд-во «НАУКА», 1981. С. 5.

Функционально-планировочное решение дворцов была связано, прежде всего, с особенностями проектного задания, с императорским заказом и отвечало топографии местности. Это обстоятельство характеризует преломление традиций итальянской архитектурной школы, в частности, неаполитанской. В Петербурге не было подобной возможности. В то время как для строительства Реджа ди Казерта местоположение целого города было изменено, для возведения Мраморного дворца Ринальди пришлось отказаться от прямых углов, вписав тем самым силуэт здания в городскую среду. Автор осознанно нарушает симметрию, следуя функционально-планировочной логике.

Новые задачи в области дворцового строительства, вставшие перед иностранными архитекторами, приехавшими в Россию, заключались в соответствии возводимых им зданий городскому ландшафту, роли высотных и смысловых ориентиров. Важность ландшафтных связей формирующихся комплексов выражалась в единении сред дворца и парка, создании тождественных друг другу компонентов ансамбля. На основе итальянского и европейского опыта происходил также поиск нового романтического образа замка – русские дворцы второй половины XVIII века являлись предтечей шедевров века XIX, например, Михайловского замка.

«Несомненно, что знакомство Ринальди с проектом Казерты, – пишет известная исследовательница его работ Д.А. Кючарианц, – а возможно, и участие в его частичной разработке и воплощении оказало на него определённое воздействие. Эта мысль подкрепляется сравнением отдельных архитектурных и декоративных элементов Казерты с аналогичными деталями Парадной лестницы Мраморного дворца, вестибюля Гатчинского дворца и павильона Каталной горки»⁹⁸. Тем самым Кючарианц подтверждает не только прямое влияние неаполитанской школы на русские работы Ринальди, но и общеевропейскую преемственность его построек, наличие прямых

⁹⁸ Д.А. Кючарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. С. 9.

прототипов, черты которых достаточно легко выделить и провести соответствующие параллели. Эта мысль также подтверждается другим специалистом по творчеству Ринальди – А.Е. Ухналёвым, который рассматривает культурные взаимосвязи на примере просвещённого взаимодействия европейских культур: «Новые проекты издавались и распространялись в виде гравюр. Копировались и рассылались чертежи. Модели будущих дворцов путешествовали по Европе со своими августейшими владельцами. Иногда, как в случае с Мадридским дворцом, обсуждение проекта принимало международный характер. Итальянские зодчие, в их числе Ванвители, были призваны дать оценку работе Саккетти. И хотя Ванвители отзывался о нём как о малоталантливом ученике Юварры, его критика не касается экстерьера здания, она ограничивается вопросами планировки, конструктивными моментами»⁹⁹. В этом отрывке автор рассматривает также тесную связь построек различных архитекторов и их учеников, влияние, оказываемое одними на других.

Работа Ринальди, апологета неаполитанской архитектурной школы, в области дворцово-паркового строительства представляет собой довольно внушительное явление. Его творения, выполненные в первые два года для графа Разумовского, не были осуществлены или не сохранились. Более поздние же его памятники представляют собой яркую плеяду, сформировавшую облик столицы и её окрестностей во второй половине XVIII века. Она включает в себя:

1. Петерштадт [1759 – 1762]:
 - Дворец Петра III [1759 – 1762]
 - Въездные (Почётные) ворота [1757]
2. Ансамбль Собственной дачи Екатерины II в Ораниенбауме:
 - Китайский дворец [1762 – 1786]

⁹⁹ А.Е. Ухналёв. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: ЛЕВША. Санкт-Петербург, 2002. С. 47-48.

- Павильон Каталальной горки [1762 – 1774]

3. Гатчина:

- Большой Гатчинский дворец [1766 – 1781]
- Колонна Орла [1770]

4. Царское Село:

- Орловские ворота [1771]
- Кагульский обелиск [1771]
- Морейская колонна [1771]
- Чесменская колонна [1776]
- Китайский театр [1778 – 1779]

5. Мраморный дворец [1768 – 1785]

Из списка его работ следует, что в области дворцово-паркового строительства большая их часть относится к загородным резиденциям. Кроме того, достаточное внимание Ринальди уделял разработке архитектурных произведений малых форм, что подчёркивает разносторонние интересы мастера и его увлечённость работой и вовлечённость в неё.

После переезда в Петербург в 1754 году Ринальди посредством покровительства графа Разумовского получил свой первый заказ от «малого двора» князя Петра Фёдоровича, будущего Петра III – отстроить потешную крепость для наследника престола, которой уже предшествовала одна, возведённая в 1746 году. Однако, вторая крепость, долго не просуществовавшая, оставила после себя интересный след. Именно к ней относятся сохранившиеся Въездные ворота. Они представляют собой смелый эксперимент Ринальди, поскольку до этого (по свидетельствам изданных источников) ему не приходилось работать с подобными формами архитектурами. Это был первый и удачный опыт. Здесь Ринальди открыто заявляет о том стиле, который будет избран им на долгие десятилетия – ранний классицизм. Ворота представляют собой арку, оформленную пилястрами дорического ордера и завершённую восьмигранным

застеклённым бельведером с высоким шпилем – характерным для творчества Ринальди. Стройные пропорции сооружения призваны демонстрировать классический стиль архитектора, пронизанный национальными мотивами.

На месте второй крепости вскоре возникла третья, именуемая Петерштадтом. От неё сохранились лишь земляные валы и дворец Петра III, исполненный по проекту Ринальди и составляющий с воротами часть единого ансамбля. Он представляет собой не столько дворец, сколько павильон благодаря малым размерам. Его справедливо можно сравнить с типом паркового павильона. Объемно-пространственное решение дворца и его планировка необычны, что продиктовано, в какой-то мере, недостатком опыта подобного строительства у самого Ринальди. Это небольшое, почти кубической формы двухэтажное здание, увенчанное балюстрадой. «В квадратном по плану здании можно увидеть характерную для барокко обработку одного из углов; с другой стороны, фасады имеют несвойственные позднему барокко членения и пластику»¹⁰⁰. Именно эта часть здания — плавный переход от одной стороны здания к другой — и играет роль главного фасада. Благодаря этому дворец обозревается сразу с трех сторон.

Первый этаж дворца имел служебный характер. Снаружи он трактуется как опора второго, парадного этажа и покоится на невысоком цоколе, прорезанном окнами. Фасад на нижнем ярусе рустован сплошными горизонтальными полосами, что визуальнo делает его ниже. Второй этаж парадный; а фасад производит впечатление большей легкости, ибо в нём преобладают вертикали. Стилистическое решение дворца тяготеет к рококо, поддерживая тем самым другие постройки Ринальди в Ораниенбауме – Китайский дворец и Катальную горку. В интерьерах дворца отсутствует анфиладное распределение залов (связано с компактностью объёма дворца), что было несвойственно классическим решениям дворцов, и также лестница, круглая в плане, расположена не по оси. Последнее обстоятельство является

¹⁰⁰ Л.В. Невоструева. Ансамбль Ринальди в городе Ломоносове / В кн.: Архитектурное наследство. Сб. ст. Под ред. Г.Г. Гришина и др. М., Л.: Госуд. изд. литературы по строительству и архитектуре, 1955. С. 109.

достаточно важным в понимании эволюции творчества Ринальди и использовании неаполитанского опыта, поскольку данная традиция была задана именно этой школой, связанной с гибкостью рококо. Дворец также представил к рассмотрению архитекторами качественно новые задачи в строительстве.

Важную роль в XVIII веке имел парк, обрамлявший Петерштадт. «Затейливый (получивший по названию крепости наименование Петровский) миниатюрный «итальянский» парк был создан по проекту Ринальди при участии садового мастера Ламберти по образцу итальянских садов с каскадами, террасами, лестницами, фонтанами, беседками и мостиками»¹⁰¹. Родивший постройки Ораниенбаума с итальянскими, он со временем потерял характер регулярности и превратился в пейзажный.

Сразу после окончания работ над крепостью Петерштадт (заложившей основы тенденции замковости в его творчестве), Ринальди, на которого обратила свой царственный взор новоиспечённая императрица Екатерина II, принялся за масштабные работы по возведению ансамбля Собственной дачи. По замыслу Ринальди композиция её должна была делиться на две части: регулярную и пейзажную. Вероятно, такое решение было продиктовано усвоенными им уроками Казерты, где присутствовало подобное же членение ансамбля. В восточной, регулярной части, располагались основные сооружения – Каменное зало, Китайский дворец и Катальная горка, в то время как большая часть территории – предоставлялась английскому парку. Этот характер подтверждал желание архитектора сочетать черты барокко и классицизма с романтическими веяниями, которым лишь предстояло быть привитыми на русской почве. Обе части композиции находились во взаимопроникающих соотношениях, что, в целом, соответствовало классическим примерам решения дворцово-парковых ансамблей середины XVIII века, впитавших в себя общеевропейские тенденции.

¹⁰¹ Д.А. Ключарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. С. 22.

Стиль рококо (внезапно францизирующий) объединил оба великолепных памятника Собственной дачи – Китайский дворец и павильон Кательной горки. Главной, характерной чертой здесь является нарушение симметрии как композиционный и художественный приём, где переход от одной оси к другой осуществляется дробно, с отказом от темы бесконечности, свойственной более ранним ансамблям. Здесь мир представляется завершённым, личным, скрытым от глаз, но, что более существенно, становится исчерпанной тема оптимизма. Проявление стиля, имевшего здесь, в том числе, классицистические черты, происходило не в отдельных деталях, а в совокупности главных черт стиля. Наследие полихромности и полиматериальности рококо во многом способствовало дальнейшему изменению облика других построек архитектора. Относительная строгость внешнего облика и стройность планов дворца и павильона сосуществуют с роскошью и рафинированной изысканностью внутреннего убранства. Здесь также происходит слияние интерьера и экстерьера, перетекание одного в другое посредством больших площадей остекления и тонкого, деликатного включения сооружений в композицию парка. Ринальди до Ораниенбаума (как и после) не имел опыта работы в этом стиле, это явление можно рассматривать в качестве эксперимента и поиска его творческой индивидуальности.

«Китайский дворец – единственный в своём роде перл, художественное произведение, до того цельное, до того гармоничное, так изумительно исполнено, такая грациозная безделушка, что, глядя на него, нельзя не залюбоваться. Живописные узоры, штукатурные орнаменты, картины, архитектурные детали – всё это связано в одно неразрывное целое, имеющее по своему чисто музыкальному эффекту что-то общее с сонатами Гайдна или Моцарта»¹⁰². Так выражает своё восхищение творением Ринальди А.Н. Бенуа. С ним трудно не согласиться. Архитектура Китайского дворца достаточно

¹⁰² Н.И. Глинка. «Красуйся, град Петров...»: Золотой век архитектуры Санкт-Петербурга. – СПб.: Лениздат, 1996. С. 86.

традиционна, но в то же время уникально сочетает в себе традиции и новаторство, сплетённые нежно и любовно.

Дворец стоит на невысоком выступающем стилобате, который образует своеобразную террасу. Она облицована пудостским камнем и гранитом (традиции Италии и Испании). Здание ориентировано по меридиональной оси и в плане представляет собой букву «П». Его фасады имеют различное архитектурное решение. Северный, западный и восточный фасады выглядят более торжественно и нарядно благодаря ризалитам и оформлением пилястрами. Южный же, обращённый в сторону пруда и отражавший расположение личных покоев, более сдержан и интимен. Подобное распределение роли фасадов несёт в себе исторические корни и говорит об использовании Ринальди своего национального опыта.

Интерьеры дворца разделены на три части: парадная анфилада, половина Екатерины и половина Павла. Композиция парадной анфилады строго симметрична, кроме того, образует достаточно скромную, но классическую для европейских дворцов анфиладу, ориентирами которой служат сад и водоём. Важной чертой является отсутствие соосности внутри дворца. Это демонстрирует условия строительства, в которых Ринальди, во всей видимости, столкнулся с очевидными проблемами ландшафта. План дворца репрезентует поиски архитектора в области композиционного развития здания. И вновь Ринальди возводит более настроенный на интимный характер дворец, чья «несколько замкнутая композиция отвечала замыслу Екатерины: дворец предназначался для развлечения и отдыха избранного придворного круга. Одноэтажное здание среди окружающей его зелени воспринималось скорее как парковый павильон»¹⁰³. Здесь мастером найдена новая мера общественной и личной жизни, где уже не довлеет репрезентативность.

¹⁰³ Л.В. Невоструева. Ансамбль Ринальди в городе Ломоносове / В кн.: Архитектурное наследие. Сб. ст. Под ред. Г.Г. Гришина и др. М., Л.: Госуд. изд. литературы по строительству и архитектуре, 1955. С. 120.

Удивительное явление в дворцово-парковой архитектуре представляет частично сохранившаяся в виде павильона Катальная горка, некогда место излюбленного лихого развлечения – катания на санях. Процесс сего действия, имевшего успех при дворе Екатерины II, описан английским историком и путешественником У. Коксом. Прототипом подобного сооружения служили исконные ледяные горы, воздвигавшиеся для праздничных гуляний. В Царском Селе в середине XVIII века по проекту Растрелли была воздвигнута каменная катальная гора. Однако Катальная горка в Ораниенбауме богатством архитектурного и скульптурного декора превзошла все подобные сооружения. Вот какой предстала она перед немецким сатириком И.Г.К. Мейером во время его путешествия в Россию в 1779 году: «Недалеко отсюда начинается колоннада; переднее здание со стороны моря, в котором несколько очень красивых комнат, ещё не полностью готово. Оно построено в красивейшем вкусе и вместо флигелей к нему примыкают две крытые галереи, которые тянутся параллельно на 1000 шагов. Между этими колоннадами устроены так называемые «ледяные» горы (Eisberge), на которые выходят с крыши переднего здания. Это любимое развлечение русских, они съезжают сверху на санях с ужасающей скоростью, которая всё увеличивается, с горки на горку, до конца колоннады, где постепенно уменьшающиеся склоны заканчиваются ровной колеёй»¹⁰⁴.

Действительно, удивительное сооружение, представлявшее собой чудо не только художественной, но и инженерной мысли, было невозможно обойти вниманием. Его функция была новой и удивительной для Ринальди (как, впрочем, и для всякого иностранца), однако он почувствовал, чему именно предстоит быть воздвигнутым и реализовал павильон в общей стилистике ансамбля, сохранив при этом традиционное ордерное членение своих построек (с выделением парадного, второго этажа), завершением в виде декоративных алебастровых ваз, характерными очертаниями кровли.

¹⁰⁴ Летопись Ораниенбаума: История дворцового комплекса в документах, письмах, дневниках и воспоминаниях. 1710 – 1918 / Сост. М.А. Павлова. СПб.: Историческая иллюстрация, 2015. С. 159.

Этот синтез – стилевой и функциональный – учитывающий общность традиций, превратил Каталную горку в уникальное по значимости сооружение, которое ритмически поддерживает окружающий ландшафт и служит силуэтным акцентом.

Работа Ринальди в Гатчине связана, прежде всего, с именем графа Григория Орлова. Именно для него, получившего во владение от императрицы эти земли, архитектор возвёл Большой Гатчинский дворец, заложенный во второй половине 1760-х годов подобно Мраморному дворцу, и подобно ему же ставший молчаливым свидетелем драмы своего хозяина, пережившего триумф и падение, в то время как стены дворца вздымались всё выше, а интерьеры расцветали. «Перед ним [Ринальди] стояла задача построить настоящий охотничий замок для человека, который в те времена мог ещё иметь виды на российский престол. К счастью, в биографии Ринальди уже был опыт подобного рода, на который он мог опереться. В 1752 году в Италии он принимал участие в строительстве Палаццо Реале – замка Карла III Бурбонского в Казерте, близ Неаполя»¹⁰⁵. Таким образом, прослеживается заимствование им собственного итальянского опыта.

Гатчинская резиденция предназначалась для любимого увлечения графа Орлова – охоты, потому и была исполнена в виде синтеза итальянских открытых палаццо, русской усадьбы и английского средневекового замка. Впрочем, стиль его уже явственно детерминируется как классицистический. А.В. Луначарский с поэтическим восхищением писал: «На фоне этого северного неба замок кажется воздушным, почти призрачным, необыкновенно лёгким. Суровое и строгое здание, превратившееся в свою собственную фантасмагорию, в свой мираж, исполнено непередаваемого очарования, оно кажется воспоминанием о себе самом, оно окружено задумчивостью прошлого»¹⁰⁶. Подобное впечатление от дворца напрямую

¹⁰⁵ А.А. Кашук. Гатчина XVIII – начала XX века. Владельцы, фавориты, события. СПб.: Паритет, 2010. С. 51.

¹⁰⁶ Н.И. Глинка. «Красуйся, град Петров...»: Золотой век архитектуры Санкт-Петербурга. – СПб.: Лениздат, 1996. С. 93.

связано с личностью его хозяина. Ринальди довольно чутко воспринял характер Орлова, возможно и сам граф относился к архитектору с пиететом, потому как в обоих его главных дворцах на почётном месте оказался размещён один и тот же рельефный портрет Ринальди работы Ф.И. Шубина.

Дворец был размещён, согласно традиции, на возвышенности, доминируя над окружающим ландшафтом. В этом уверенно раскрывается преемственность методов мастеров эпохи Возрождения, несомненно знакомых Ринальди, учившемуся и работавшему в Риме. Композиция дворца представлял собой здание, состоящее из трёх связанных между собой частей. Основная часть — центральный трёхэтажный корпус с примыкавшими к нему двумя пятигранными башнями. На южной были часы, на северной — громоотвод. Главный корпус соединялся двумя полуциркульными галереями с одноэтажными служебными каре — Кухонным и Конюшенным, являвшими замкнутые четырёхугольники с внутренними дворами, по углам которых располагались восьмиугольные башни. «Если говорить об архитектурной форме, в которую облечена идея Гатчинского дворца, то она является порождением итальянского вкуса и, видимо, целиком принадлежит Ринальди. [...] Детали архитектуры также выдают итальянское влияние. Это, в первую очередь, приём оформления фасадов орденом, который тогда назывался «итальянским вкусом», плоская «итальянская» крыша [...]. Отчасти об итальянских истоках архитектуры говорит и облицовка фасадов камнем»¹⁰⁷.

В некоторой степени необычный план дворца, тем не менее, подчиняется классическим законам композиции: ось проходит точно по центру дворца, подчёркивая его симметрию. С плаца от впоследствии поставленного памятника Павлу I просматриваются структура здания и его объёмные соотношения, представляющие реализацию некоей архитектурной фантазии. Кульминационными точками волнообразного движения фасадов,

¹⁰⁷ А.Н. Спащанский. Григорий Орлов и Гатчина: история фаворита императрицы и его загородного имения / А.Н. Спащанский. СПб.: Коло, 2010.С. 59.

противопоставленных прямым углам корпусов, являются купола башен, закрепляющие объёмно-пространственную композицию и создающие выразительный переход к фасадам каре. Ритм зданию придаёт грамотное использование архитектором мотива рустовки, поэтажного ордерного членения и игрой масштабов.

Северный фасад дворца, в отличие от южного, невозможно полностью охватить взглядом, он открывается постепенно при обходе здания. Самой выразительной частью этого фасада является центральный корпус, замкнутый с двух сторон Часовой и Сигнальной башнями. Центр фасада акцентирован двухколонным дорическим портиком, служащим основанием балкону с ажурной решёткой. Здесь, как и в Мраморном дворце, богато разработан световой сценарий восприятия здания, поскольку Ринальди осознавал некоторые особенности русского климата и пользовался его преимуществами, такими как северный свет, возможность широкого применения камня, для создания поистине уникального памятника. «Несомненно, что в своих работах, в преднамеренном отходе от живописности Растрелли, в использовании ордеров на фасаде он [Ринальди] действовал в духе Пьермарини [другого ученика Ванвितелли], увлекавшегося иногда «детальями». В архитектуре Гатчинского дворца впечатляют резко выделяющиеся невысокие башни, а также чёткая планировка здания с изогнутыми по дуге флигелями»¹⁰⁸.

В 1770 – 1776 гг. Ринальди создаёт в Гатчине Колонну Орла, а в Царском Селе Морейскую и Чесменскую колонны, Кагульский обелиск и Орловские ворота. Здесь используется мотив римской триумфальной колонны, они (Морейская колонна и Колонна Орла) представляют дорический ордер, воздвигнутый на лаконичный четырёхгранный пьедестал. Родство форм, близость стилистических приёмов, подход к использованию материалов – всё это роднит эти произведения авторства Ринальди. Об этом

Ил. 18
- 22

¹⁰⁸ А.М. Mattencci. *Architetti italiani alle corti d'Europa // Gli architetti italiani a San Pietroburgo*. A cura di Giampiero Cuppini. Bologna: Grafis Edizioni, 1996. P. 62.

напоминают очертания Чесменской колонны и Кагульского обелиска. Синтезированные ранее в завершении Морейской колонны (мотив обелиска и ростр) здесь они очевидно детерминируются. Ринальди всюду отдаёт предпочтение использованию мрамора, позволившего раскрыть идейное содержание его сооружений. Прообразом Чесменской колонны стали античные стелы, украшенные рострами – символами, напоминающими о захваченных в плен кораблях и трофеях. Орёл на вершине колонны — не только символ отваги и силы, но и символическое напоминание о герое Чесменской победы – графе Алексее Орлове.

Орловские ворота, воздвигнутые на месте временной, роскошно украшенной деревянной триумфальной арки для проезда в Гатчину, владеет которой тогда Григорий Орлов, представляют собой классический тип древнеримской однопролётной арки. Об этом говорит конструкция ворот, завершение характерным аттиком и использование композитного ордера в полуколоннах, обрамляющих арку. Для постройки триумфальной арки использовали такие материалы как серый сибирский мрамор, тивдийский розовый мрамор, кованое железо, бронзу, золоченую медь. Эта первая в России триумфальная арка, построенная из долговечных материалов.

В разработке триумфальных колонн и обелисков Ринальди, несомненно, обращался к опыту его родины. Тип этого сооружения он перенёс на русскую почву, обогатив его национальными историческими аллюзиями. Им оказался свободно применён здесь опыт постановки памятников, распределения маршрутов и ракурсов восприятия, которые приобрели роль силуэта. Все они наполнены глубоким идейным содержанием. Так, акватория Царского Села символизировала в контексте его замысла морские владения России, а сооружения Ринальди, в свою очередь, подчёркивали топографию, повторяя идею о Неаполитанском заливе у русских берегов. Местоположение памятников и его восприятие на фоне природы парка, ракурсы, с которых они просматривались, были связаны с масштабным построением в духе неаполитанской школы, которое

было родственно Ринальди, поскольку он уже возводил подобные дворцовые комплексы. Поэтому искусство создания гармоничных внешних композиционных связей здесь принадлежит исключительно его опыту.

Вершиной же творчества Ринальди в области дворцового строительства стал Мраморный дворец. Это была вторая и последняя резиденция, возведённая им для Григория Орлова, однако, в отличие от Большого Гатчинского дворца, Мраморный дворец отражал традиционный чистый стиль архитектора.

Существует легенда, что Екатерина II царственной рукой начертала план будущего дворца, а Ринальди, как восхитившийся им в наибольшей степени, и был назначен его архитектором. Эта версия, вероятно, имеет место быть, поскольку императрица была равнодушна к архитектуре и давала чёткие инструкции приглашённым ко двору зодчим. Однако, если учесть исключительной итальянский характер здания, представляется более достоверным авторство гения Ринальди.

Композиция дворца сочетает в себе репрезентативность итальянских палаццо, французский дворец с парадным курдонёром, и петербургские условия строительства, заключавшиеся в чётком следовании линии застройки, сформировавшей план здания. В качестве прототипов в европейской архитектуре можно отметить Мадридский дворец, Нимфенбург, Реджа ди Казерта и др., однако уникальная роль в истории развития русского классицизма принадлежит именно Мраморному дворцу. А.Е. Ухналёв пишет: «В петербургском здании художественные принципы итальянской архитектуры соединились с рациональными планировочными решениями, выработанными французской практикой городского строительства первой половины XVIII века»¹⁰⁹. Это достаточно справедливо, однако французское влияние в облике памятника представляется менее значительным, нежели итальянское и, в частности, неаполитанское.

Ил. 23
- 28

¹⁰⁹ А.Е. Ухналёв. Мраморный дворец и его место в стилистической эволюции архитектуры и скульптуры в 1760-е – 1780-е годы. Автореферат диссертации. СПб., 2004. С. 15.

Ринальди применяет здесь свои уже ставшие традиционными приёмы декоративного решения фасада: первый и полуподвальные этажи трактуются им как цоколь, строгость и стройность классицистического здания подчёркивается распределением ордера, неизменно следуя выработанному им самим принципу «сокрытия» углов посредством оформления их пилястрами, которые, наряду со скульптурными группами, «[...] участвуя в синтезе, подчёркивали тектоническую ясность архитектурных членений, но не стремились к слиянию с архитектурой»¹¹⁰.

Важной отличительной чертой является и облицовка дворца мрамором и гранитом. Ринальди стремился рационально использовать потенциал камня, сообразуясь с условиями русского климата; при этом художественные достоинства оказываются преображёнными в своеобразную эстетику, полученную из градации различных сортов мрамора. «Варьируя цвет и фактуру естественного камня, Ринальди, трактует его как живописный материал, с помощью которого он выявляет и общий композиционный строй сооружения, и отдельные элементы композиции»¹¹¹. Ритмический строй памятника усилен полихромностью и полиматериальностью отделки. Вертикальный ритм раскрывает иллюзорную тектонику дворца, делая объём стройным и лёгким. Это поддерживается резными мраморными вазами, продолжающими линии пилястр; горизонтальный импульс сандриков дополняет композицию фасадов.

Интерьер XVIII века, в настоящее время в большей степени утраченный, всё же позволяет судить об использовании архитектором полученного на родине опыта. Парадная лестница и нижний вестибюль выполнены из мрамора серебристых оттенков. Характер лестницы близок по декоративной разработке к работам Ванвителли. Вначале репрезентативная, с длинным шагом и низкой высотой ступеней лестница постепенно

¹¹⁰ Д.А. Кючарианц. Синтез искусств в архитектуре Мраморного дворца в Антонио Ринальди // Вопросы Теории, истории и практики градостроительства и архитектуры. Доклады к XXIII научн. конф. ЛИСИ 26.01.1965. / Отв. ред. В.И. Пилявский. Л.: Типография № 2 Управления по печати Ленгорисполкома, 1965. С. 25.

¹¹¹ Д.А. Кючарианц. Антонио Ринальди. СПб.: Стройиздат СПб, 1994. С. 130.

превращается в более энергичную (то есть с большим наклоном маршей), что говорит о классическом восприятии архитектором её задачи. Богатый световой сценарий дворца обращает нас к воспоминаниям о солнечной Италии, где свет, в избытке присутствующий всюду, ставит перед зодчими задачу скрыться от него посредством хитросплетений композиции и использования отражённого света. Здесь же – холодный прямой свет, редкий, но ожидаемый, который Ринальди с успехом использовал в главном зале дворца – Мраморном, открытом трём сторонам света. В разработке сценария значительна роль солнцепоглощения и смены времён года в серенных широтах.

В Мраморном дворце автор сразу отказывается от лоджий и создаёт световые двory в компактном объёме дворца. Центральная башня с часами на восточном фасаде выполняет роль доминанты, а также подчёркивает ось дворца, напоминая о ещё одном прототипе – Королевском дворце в Портичи, выстроенном Ванвители. «Сердцем» дворца служит его лестница, башня же отражает снаружи её положение. Подобно тому, как часы отсчитывают шестьдесят секунд, так и сердце дворца бьётся в человеческом ритме – шестьдесят ударов в минуту. «Итак, здание, во время строительства которого ушли в вечность его хозяин и его строитель, а архитектор навсегда покинул Россию, к 1785 году было, наконец, завершено. Петербуржцы уже успели привыкнуть к его виду. Другие постройки вызывали к тому времени острое чувство новизны»¹¹², – так закончилась работа Ринальди.

Влияние итальянской архитектурной школы на русское дворцовое строительство оказалось в значительной степени связано с творчеством Антонио Ринальди. Главной тенденцией его эволюции в России явился синтез общеевропейского опыта, переплетение традиций различных школ и применение их к местным условиям. Итальянская и испанская культуры заняли здесь обособленную и, в некоторой степени, даже доминирующую

¹¹² А.Е. Ухналёв. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. СПб.: ЛЕВША. Санкт-Петербург, 2002. С. 40.

позицию, посредством реализации в архитектуре формируя новый ритм жизни столицы, страны и её подданных, что являлось важнейшим этапом становления культуры всего XVIII века.

2.2. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот – архитектор-проектировщик в синтезе барокко и раннего классицизма в Петербурге

Французский архитектор Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот известен как мастер раннего классицизма, ярко проявивший себя в становлении облика Петербурга во второй половине XVIII века. Он пробыл в России всего полтора десятилетия, однако же, сумел вписать своё имя в историю столицы и историю развития нового стиля, пришедшего из Европы на смену рококо. Его имя ассоциируется с дворцовой архитектурой и общественными постройками, а вклад мастера поистине трудно переоценить.

«Первым вестником новых идей в архитектуре был в России блестящий французский архитектор Валлен-Деламот. Он делал только первые шаги к строгости и простоте классицизма, сохраняя тонкую грацию, а порой и сочную живописность, напоминающие о недавнем прошлом. В этом сочетании – особое обаяние его творчества»¹¹³. Так о нём пишет историк искусства Н.Н. Коваленская, отмечая одну из важнейших особенностей творчества архитектора – связь позднего барокко и зарождающегося классицизма в формах и содержании возводимых строений.

Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот появился на свет ровно на двадцать лет позже Ринальди – в 1729 году. Местом его рождения и смерти стал один и тот же маленький городок за западе Франции, между Лиможем и Бордо. Несмотря на общеизвестность данного факта и его историческую неоспоримость, данных о крещении (традиционном аналоге документации в

¹¹³ Н.Н. Коваленская. Архитектура второй половины XVIII. М., 1988. С. 99.

то время) нет ни в одном из двенадцати городских приходов¹¹⁴. Вследствие этого существует расхожее мнение также о спорности года рождения архитектора, предполагается, что он мог появиться на свет на год раньше. Данных о семье мастера сохранилось достаточно мало. Род Ламот известен с XII века во Франции. По материнской же линии его родственниками выступал не менее титулованный род Блонделей, среди которых в разные времена было много французских архитекторов.

Одним из них являлся знаменитый Жак Франсуа Блондель (1705 – 1774), приходившийся кузеном Валлену-Деламоту. Блондель был одним из важнейших теоретиков и преподавателей архитектуры Франции XVIII века. Он создал школу искусств (École des Arts), где с 1740 года преподавал курс архитектуры, из которого вышли такие знаменитые в будущем мастера как Этьен-Луи Булле, Клод-Никола Леду, Уильям Чамберс и др. В 1755 году Блондель стал членом академии архитекторов (Académie d'architectes) и придворным архитектором короля Людовика XV.

Столь могущественные родственные связи и семейная предрасположенность во многом определили профессию Валлен-Деламота. После окончания обучения в Париже по протекции кузена Жан-Батист поступил в 1750 году во Французскую Академию в Риме, которую окончил два года спустя без отличия¹¹⁵. По всей вероятности, возможностью поехать в Рим и поселиться во дворце Манчини Валлен-Деламот был обязан личному покровительству маркиза де Вандьера (1727-1781) – брата маркизы де Помпадур, будущего маркиза де Мариньи и будущего генерального директора Королевских построек (1751-1773).

Что же это было за время? Это был период раскопок Помпеи, когда зодчие по всей Европе вдохновлялись подлинными античными памятниками Греции и Рима, открытыми миру в своей первозданной красоте. Юношу

¹¹⁴ B. Lossky. En attendant la premiere monographie de Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe (1729 - 1800) // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1988. May-Juin. P. 294.

¹¹⁵ P. Goode. The Oxford Companion to Architecture. England: Oxford University Press, 2009. P. 84.

интересовали не столько лекции почтенных профессоров, сколько натурные памятники, которые он имел возможность наблюдать по всей стране. Он совершил путешествие по южной и северной Италии. 29 марта 1752 года Валлен-Деламот послал своему покровителю Мариньи письмо с просьбой разрешить ему отправиться в путешествие по Италии и предоставить для этой цели рекомендательные письма: «Поскольку желаю я, как то мне и надлежит, быть достойным Ваших милостей с каждым днем все более, то предполагаю, прежде чем покинуть Италию, продолжить труды свои изучением прославленных памятников, кои наши учителя, и в первую голову Палладио, Скамоции и прочие воздвигнули во Флоренции, Турине и прочих городах, куда на сей предмет должен я отправиться, но, не зная лично умелых художников и особ могущественных, кои могли бы мне доступ к вольному осмотру сих шедевров облегчить, ибо сам я никому не известен и живу одиноко, умоляю Вас, сударь, почтить меня вашим покровительством и несколькими рекомендательными письмами в те города, кои проезжать мне придется, дабы мог я сии преимущества обрести; знаю я, сколько пользы принесет мне сие покровительство и какими выгодами оно для меня обернется, и счастлив буду его заслужить»¹¹⁶. Из этого письма становится ясно, что юный французский архитектор питал истинную страсть к Палладио и его последователю Скамоции, что было совсем нехарактерно для пансионеров Французской академии в Риме и вообще для французских архитекторов того времени. Его восхитили их произведения своим геометрическим идеализмом и ордерной системой, обращённой к наследию эпохи Возрождения.

В 1753 году Валлен-Деламот возвращается во Францию и годом позже участвует в одном из престижных конкурсов на оформление площади Согласия в Париже, однако проигрывает Габриэлю¹¹⁷. Планы и модель Ил. 29

¹¹⁶ L. Reau. Un grand architecte français en Russie: Vallin de la Mothe // *Architecte*, 25 juin 1922, Vol. 35, № 12, p. 175.

¹¹⁷ О.А. Медведкова. До приезда в Россию: Валлен-Деламот и конкурс на проект площади Людовика XV // *Пинакотека : журнал*. № 13 – 14. М., 2001. С. 17.

ансамбля площади, которые архитектор описывает в своей статье, не сохранились. Но по описанию можно восстановить общую концепцию проекта. По словам самого архитектора, он стремился проектировать весь ансамбль, исходя из двух точек, откуда открывался бы наиболее удачный вид на статую Людовика XV в центре площади. «Решившись воздвигнуть конную статую Его Величеству посреди эспланады Разводного моста, на линии, перпендикулярной дворцу Тюильри, г-н де Ла Мот, дабы одолеть трудности, препятствующие возведению в сем месте, с соблюдением симметрии и изящества, зданий, могущих восславить величие и могущество Государя нашего, особое тщание употребил на то, чтобы не испортить восхитительный вид, открывающийся с сей эспланады на Елисейские поля и Аллею королевы; для сей цели автор, оставив вход в Тюильри через разводной мост в прежнем своем виде, воздвигает большую триумфальную арку коринфского ордера, четырех футов в диаметре, при входе в Аллею королевы, и тот же ордер пускает он в ход в постройках, площадь опоясывающих и к ней прилегающих, о коих речь впереди, а по другую сторону площади, также напротив разводного моста, вторую, подобную же арку воздвигает и оттуда аллею разбивает, аллее королевы подобную. Первую из сих триумфальных арок увенчивает он Богом Марсом, с атрибутами и трофеями войны и победы; вторую же – Аполлоном в обществе двух Гениев, изобразить призванным Мир и Искусства, благодаря ему процветающие. С каждой стороны, не нарушая сего архитектурного порядка, выстраивает автор двумя полукружьями два ряда зданий с галереями меньшей высоты, каковые галереи можно оставить открытыми с одной или другой стороны, либо же здания на месте половины их выстроить. Два эти полукружия, протянувшись до Елисейских полей, ограничивают площадь с этой стороны»¹¹⁸.

¹¹⁸ S. Granet. Les origines de la place de la Concorde a Paris, les projets conserves aux Archives Nationales // Gazette des beaux-arts, 1959, mars, p. 158.

Итак, взяв за первую точку отсчета вход в Тюильри, архитектор предусматривает симметрическую застройку противоположного края площади, со стороны Елисейских полей, которая, со своими тремя аллеями, образующими род трезубца, и круглыми галереями, напоминает о версальском «трезубце» или о Пьяцца дель Попполо в Риме. Другая точка отсчёта располагается на противоположном берегу Сены: «Не менее важна напротив, на другом берегу реки, точка зрения, откуда вид на конную статую открывался бы несколько не худший, а из-за близости входа в Тюильри не могла она установлена быть на бульваре [...]»¹¹⁹. Иначе говоря, архитектор структурирует проектируемый им ансамбль, принимая в расчет самые отдаленные перспективы и осмысляя пространство в зависимости от «точек обзора». Именно эта новая точка зрения заставляет Валлен-Деламота создавать композицию второго «фасада» площади, напротив Сены, выстраивая на одной линии будущий мост через реку, статую короля, церковь Мадлен в перспективе, новую улицу, которая будет к ней проложена, и два ряда зданий по обеим ее сторонам. В оформлении двух зданий, выходящих на площадь, а равно и церкви, Валлен-Деламот использует тот же коринфский ордер, что и во всем ансамбле. Ордер этот соответствует величию королевской площади. Однако церкви надлежит большее придать величие, нежели прочим зданиям. Чтобы сообщить ей это необходимое величие и украсить ее как можно богаче, архитектор освобождает пространство вокруг нее и удлиняет дистанцию, необходимую для обзора. «Дабы большой блеск придать новой церкви Мадлен, коей архитектура отвечает архитектуре площади, а равно и выразить превосходство сего священного здания надо всеми прочими, увеличил автор диаметр колонны на один фут, а дабы еще сильнее приукрасить главный вход в сию церковь и новую улицу, к ней ведущую, сделать просторной и для движения открытой, устроил он против ее портала перекресток овальной формы, каковой при

¹¹⁹ S. Granet. Les origines de la place de la Concorde a Paris, les projets conserves aux Archives Nationales // Gazette des beaux-arts, 1959, mars, p. 163.

необходимости расчищен быть может»¹²⁰. Таким образом, «архитектурный образ» создается посредством расчищения пространства.

Наконец, для третьего «фасада» площади, располагающегося со стороны Тюильри, предлагалось не менее интересное решение: «Надлежало придать площади регулярную форму, между тем по краю ее, со стороны реки, зданий возвести невозможно; для сего и предложил автор, как то и следует из его описания, тюильрийские рвы продолжить параллельно двум триумфальным аркам, которые напротив них возведены со стороны Елисейских полей, и в них водоемы с фонтанами оборудовать, которые вместе с двумя фигурами славы на разводном мосту вход в Тюильри бы обозначали, а сохранив остатки рвов, укрепить их балюстрадами, коих оконечности украсить группами скульптур»¹²¹.

Главная особенность проекта Валлен-Деламота – величественный и торжественный стиль его архитектуры, которым он, по всей вероятности, обязан своему пребыванию в Италии. Отзвуки итальянской традиции ощущаются в двух триумфальных арках, в полукружиях галерей, в овальной площади, фонтанах, изобилии скульптур и активнейшем использовании коринфского ордера. При этом видение города у Валлена-Деламота крайне свободное: охотно прибегая к оптическим эффектам, он не боится открытых пространств и учитывает самые отдаленные точки обзора, откуда его творение было бы видно в самом выгодном свете. Эта чрезвычайная открытость пространства и подчеркнутое внимание к удаленным точкам обзора – плод если не сотрудничества, то, по крайней мере, общения с Мариньи.

До 1756 года архитектор остаётся в тени своего кузена и работает под его началом, следя за исполнением проектов последнего, редко составляя собственные. Но со смертью Блонделя всё меняется. В этот год

¹²⁰ Garms J. Projects for the pont Neuf and place Dauphine in the first half of the. eighteenth century // Journal of the Society of Architectural Historians, 1967, 26, p. 106.

¹²¹ Garms J. Projects for the pont Neuf and place Dauphine in the first half of the. eighteenth century // Journal of the Society of Architectural Historians, 1967, 26, p. 110.

новосозданная Российская Академия художеств заказала проект её здания Жаку-Франсуа Блонделю. В то же самое время основатель Академии Иван Шувалов искал во Франции преподавателя архитектуры для нового учебного заведения; возможно, кандидатуру Валлена-Деламота подсказали ему Блондель или Суфло, а Мариньи подтвердил правильность выбора, о чём сам Валлен-Деламот упомянул в письме к Мариньи от 12 апреля 1773 года: «Сударь, после смерти моего дяди, г-на Франсуа Блонделя, королевского архитектора, скончавшегося в Королевской военной школе, оказался я без места и без занятия выгодного, а посему воспользовался случаем отправиться в 1759 году в Россию, где в мастерах разных художеств имелась большая нужда. Представился я туда под Вашим покровительством и по рекомендации г-на Суфло и прочих достойных особ; посему заключил я договор с г-ном графом Бестужевым, послом российским, в ту пору во Франции находившимся. Имел я честь, как о том Вам должно быть памятно, оповестить вас о сем договоре перед отъездом»¹²².

Выполненный Блонделем перед смертью проект недавно созданной Академии Художеств в Россию повёз именно Валлен-Деламот. Причиной отъезда из Франции стало также событие личного характера. Возлюбленная молодого зодчего Сюзанна Мария Скаль вышла замуж за близкого друга Валлен-Деламота Луи Платтена. Отъезд из Франции помог архитектору пережить неудачу¹²³.

18 июня 1759 года архитектор подписал контракт с русским послом графом М. П. Бестужевым-Рюминым¹²⁴. 8 сентября он представился Шувалову в Петербурге и приступил к исполнению обязанностей профессора Академии Художеств. Контракт заключался сроком на три года. Он отвечал изначально за проектирование, а Александр Филиппович Кокоринов –

¹²² Pi.non P. A travers revolutions architecturales et politiques (1715-1848) // Paris, genuse d'un paysage. Sous la dir. de Louis Bergeron. Paris, 1989, p. 150.

¹²³ B. Lossky. En attendant la premiere monographie de Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe (1729 - 1800) // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1988. May-Juin. P. 295.

¹²⁴ J.S. Curl. A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture (2 ed.). - England: Oxford University Press, 2006. P. 219.

теорию ордеров. Согласно заключённому контракту, французский архитектор обязался не только обучать архитектуре воспитанников Академии, но и разрабатывать порученные ему проекты. До приезда Валлен-Деламота архитектурный класс возглавлял Кокоринов, не имевший профессорского звания. Валлен-Деламоту принадлежала ведущая роль в подготовке будущих архитекторов. К моменту переезда в Россию француз уже был членом двух академий, но богатого строительного опыта у зодчего не было. Об этом красноречиво пишет исследователь архитектуры XVIII века В.К. Шуйский: «До приезда в наш город он успел проявить себя как мастер своего дела и был избран членом Флорентийской и Болонской Академий. В задачу француза входило обучение архитектуре российских талантов, а также разработка конкурентных проектов»¹²⁵.

Знание подробностей итальянского и французского периодов жизни Валлен-Деламота, и, прежде всего, его интереса к Палладио во время пребывания в Риме, позволяет более точно интерпретировать его русское творчество, поскольку только с учетом палладианских симпатий архитектора можно по-настоящему понять такие его создания, как Новая Голландия или Гостиный Двор.

В Санкт-Петербурге Валлен-Деламот служил архитектором при шляхетском кадетском корпусе, был членом канцелярии дворцов и садов Екатерины II. С 1765 года он стал членом совета Академии, в 1769 году – её адъюнкт-ректором по архитектуре. «Обстоятельства требовали приспособления не только к уже существующим постройкам, но и к стилистическим особенностям своего времени»¹²⁶.

Валлен-Деламот приехал в Петербург, когда здесь велось активное строительство общественных зданий. Архитектор сразу же возглавил эту работу. Первым его зданием стал Большой Гостиный Двор (1761 – 1785),

¹²⁵ Зодчие Санкт-Петербурга: XVIII век / ред. Ю. В. Артемьева, С. А. Прохвятилова. СПб.: Лениздат, 1997. С. 327 - 329.

¹²⁶ Р. Ханковска. Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге. СПб.: Чистый лист, 2001. С. 37.

который уже начинали проектировать архитекторы Франческо Бартоломео Растрелли и Антонио Ринальди. Примечательно, что Ринальди и Валлен-Деламот ещё не раз встретятся на проектах различных зданий в Петербурге (иногда доказано, иногда нет), впрочем, это было только начало их своеобразного сотрудничества. Растрелли создал проект фасада Гостиного Двора в вышедшем из моды стиле барокко, проект Ринальди же отвергли из-за финансовых условий. Валлен-Деламот сохранил общий план и композицию предшественников, но упростил фасады.

Деятельность Валлен-Деламота прекратилась на время в 1762 году, когда император Пётр III отстранил его от работы. Архитектор был обвинён в присвоении чужого замысла при работе над Гостиным Двором. Но весьма скоро Екатериной II француз был реабилитирован. После этого Валлен-Деламот предложил новый проект Гостиного Двора, принятый в итоге императрицей. Зодчий работал и на частных заказчиков. В 1762 – 1766 годах он заканчивал начатое Кокориновым строительство дворца для графа К.Г. Разумовского (в это же время у Разумовского работал Ринальди над проектом его резиденции в Батурине на Украине). В 1762 – 1768 годах Валлен-Деламотом был построен дворец для графа И.Г. Чернышёва, на месте, где с 1840-х годов располагается Мариинский дворец. Он же перестраивал дом И.И. Шувалова (ныне Юсуповский дворец).

В 1763-1783 годах зодчий занимался строительством католического костёла Святой Екатерины. Здесь архитектор начал работу, продолженную позже Антонио Ринальди. В конце 1763 года Валлен-Деламот совместно с Кокориновым начал строительство здания Академии Художеств. С 1764 года по проекту архитектора возводилось здание Малого Эрмитажа. А до этого для Екатерины II он оформлял интерьеры соседнего Зимнего дворца. С 1765 года Валлен-Деламот вместе с архитектором С. И. Чевакинским участвовал в строительстве зданий Новой Голландии и стал автором её знаменитой арки. Архитектор активно занимался преподавательской деятельностью. В его учениках числились В. И. Баженов, И. Е. Старов.

В 1770-х годах в жизни мастера происходят значительные перемены. Сюзан Мари Скаль, его бывшая возлюбленная, овдовела в 1771 году. Несмотря на то, что Жану Батисту было уже сорок два года, он отправился во Францию, где женился на своей возлюбленной. В Санкт-Петербург он прибыл вместе с ней и её взрослой дочерью Луизой Платтен-Деламот. В начале 1774 года умер отец архитектора. Валлен-Деламот успел проститься с ним, прибыв за несколько дней до его кончины в Париж. Большую часть 1774 года архитектор пробыл во Франции, где родственники и друзья уговаривали его вернуться с семьёй на Родину. В Петербурге зодчий подал прошение в Академию художеств на увольнение с назначением ему пенсии. Просьба была удовлетворена. Валлен-Деламота уволили, назначив ему пенсию в половину от прежнего жалования – 4 000 рублей в год¹²⁷. Однако, в 1993 году, после разрыва дипломатических отношений России и Франции она была отменена.

Исключая два отпуска, проведенных во Франции – с августа 1766 по март 1767 года и с января по сентябрь 1775 года, – он прожил в российской столице шестнадцать лет – с сентября 1759 по декабрь 1775 года; так долго в России не оставался ни один французский архитектор. Валлен-Деламот стал действительно крупным мастером раннего классицизма в России и внёс огромный вклад в его развитие.

Согласно документам, Валлен-Деламот зачастую выполнял только лишь проект здания, не участвуя, как тогда было принято, в самом процессе строительства. Сохранившийся во Франции архив его работ даёт возможность оценить творчество зодчего. Возведённые по проектам Валлен-Деламота здания — характерные образцы раннего русского классицизма, в которых ясность композиций сочетается с барочной пластичностью масс. В творческом почерке мастера угадывается стремление к палладианству. В

¹²⁷ В. Lossky. En attendant la premiere monographie de Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe (1729 - 1800) // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1988. May-Juin. P. 294.

Петербурге он успел воплотить несколько крупных проектов различного типа.

Самой ранней его работой в императорской столице считается Большой Гостиный двор. Гостиный двор (в переводе «Гостевой двор») когда-то был характерной чертой всех крупных русских городов. Российский эквивалент восточного базара, эти здания были торговыми точками, складами и жилыми помещениями для торговцев, прибывающих из отдаленных уголков России и за её пределы. В Санкт-Петербурге Большой Гостиный Двор был крупнейшим из нескольких таких зданий, многие из которых сохранились до наших дней. Ил. 30

В 1748 году императрицей Елизаветой завладела идея построить единую центральную аркаду, которая станет главным торговым центром российской имперской столицы – Большого Гостиного двора. Она издала указ о строительстве его в один этаж, с галереями и погребями, однако уже четыре года спустя здание задумывалось как двухэтажное. Интересным проектом, представленным императрице, стал проект Бартоломео Растрелли¹²⁸, но он был отклонён. В нём предполагалось богато украшенное лепниной и скульптурами здание, которое по пышности не уступало бы дворцам. Работы начались в 1757 году, но вопросы финансирования затягивались, и проект в конце концов был пересмотрен.

Предыдущий же (в начале 1750-х годов) подготовил Антонио Ринальди. В его варианте это было двухэтажное здание с арочными галереями по всем фасадам. Столбы галерей предполагалось обработать парными пилястрами тосканского ордера с высокими пьедесталами, посередине каждой стороны были намечены широкие ворота, которые архитектор задумал оформить колоннами. В композицию угловой части здания должны были быть введены вазы и гирлянды, а решётки ограждения

¹²⁸ В.И. Нечаев. Растрелли и Деламот. Из истории постройки Гостиного двора // Старина и искусство. Л., 1928. Вып. 1. С. 16.

галереи второго этажа – украшены сложными орнаментом с отсылками к рокайлю, что призвано было оживить лаконичную структуру фасада¹²⁹.

В конечном итоге 22 мая 1761 года императрица Елизавета Петровна издала указ: «Гостиный двор строить о двух этажах и таким манером, как на сочинённом архитектором Деламотом плане назначено»¹³⁰. Таким образом, был выбран более классицистический проект Валлена-Деламота.

Интересным фактом предстаёт то, что в самом начале 1762 года французского архитектора на несколько месяцев отстранили от работы над недавно начатым по его проекту Гостиным двором, поставив ему в вину присвоение чужого замысла. Чей же это был замысел? Существует предположение, что в качестве обвинителя мог выступать Антонио Ринальди, проект которого ранее был отклонён¹³¹. Действительно, подобные возможные подозрения могли быть обоснованны, поскольку два архитектора работали часто вместе на разных проектах, они представляли один стиль и схожий метод проектирования, однако, несмотря на схожесть описания обоих проектов, итоговый вариант, реализованный по задумке французского архитектора, всё же имел более строгий порядок членений и иной ордер, нежели задумывалось в проекте Ринальди.

Строительство Большого Гостиного двора по проекту Валлен-Деламота затянулось и было окончено лишь в 1785 году. Невская линия длиной двести тридцать метров оказалась завершена раньше – в 1775 году. Благодаря её отступу проспект достигает здесь наибольшей ширины – пятьдесят восемь метров. Большой Гостиный двор – по сути, самое раннее (по начальной дате) сооружение раннего классицизма в Петербурге. Грандиозное по протяжённости здание (периметр более километра) занимает целый квартал в форме неправильного четырехугольника. Взяв за основу общую схему Растрелли, Валлен-Деламот трактовал композицию подчеркнуто лаконично с

¹²⁹ И.А. Богданов. Большой Гостиный двор в Петербурге. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 47.

¹³⁰ И.А. Богданов. Большой Гостиный двор в Петербурге. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 47.

¹³¹ И.А. Богданов. Большой Гостиный двор в Петербурге. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 52.

введением большого ордера. Снаружи проходят бесконечные двухъярусные открытые галереи. Монотонный ритм арок и пилястр выявляет стандартную, однородную планировку. И только скругленные углы с двумя парами колонн тосканского ордера образуют мощные пластические акценты. (Подобный прием архитектор варьировал в портиках Новой Голландии.) В этом проявляется явное влияние именно французского неоклассицизма с его арифметической точностью архитектоники зданий, особенно это касалось построек общественного назначения.

Центр главного фасада по Невскому проспекту выделен Ил. 31
 четырёхколонным портиком, смещенным с оси симметрии вправо. Вобрав в себя предшествующий опыт строительства петербургских торговых зданий, Большой Гостиный двор послужил впоследствии ориентиром для многочисленных построек аналогичного назначения. Редкая особенность этого сооружения – устройство второго внутреннего каре корпусов, законченного уже в 1820-х годах. «Выразительность облика, – пишет историк архитектуры А.Ф. Крашенинников, – была найдена в самих членениях, едва подчеркнутых ордерными деталями. Строгий ритм двухъярусных аркад с пилястрами между ними, сдерживался весьма своеобразно решёнными тосканскими портиками на закруглённых углах. Это было одно из первых в России зданий, отличавшихся принципиально новыми решениями, характерными для архитектуры раннего классицизма»¹³².

Следующей крупной постройкой, но уже другого назначения, в творчестве Валлен-Деламота стала базилика святой Екатерины Ил. 32
 Александрийской на Невском проспекте. Французский архитектор получил в этом проекте возможность реализации своих идей храмовой архитектуры. Католический приход Святой Екатерины Александрийской был основан в Петербурге в 1716 году. Двадцать два года спустя императрица Анна

¹³² А.Ф. Крашенинников. Начало творческого пути архитектора Деламота // XVIII научная конференция профессорско-преподавательского состава института с участием представителей строительных организаций, предприятий и научно-технических обществ. Сб. докладов. Л., 1960. С. 26.

Иоанновна дала разрешение на строительство католической церкви на Невском проспекте, но процесс столкнулся с большими трудностями. Первоначальный проект был создан Пьетро Антонио Трезини, но работа, начатая под его руководством, была прекращена в 1751 году после отъезда архитектора на родину. Всё это время коллегия работала во временном храме, организованном в соседнем доме (ныне – дом № 34 на Невском проспекте).

В начале 1760-х годов императрица обратилась к Валлен-Деламоту с предложением продолжить начатую Трезини работу. Французский архитектор принялся за работу и создал проект менее пышного, но более функционального храма, чьё пространство было организовано таким образом, чтобы смысловой акцент переместился с купола на главную арку, выходящую на Невский проспект. Важной деталью проекта выступали статуи, которым следовало быть размещёнными на аттике над аркой. «Неудивительно, что автор отошёл от плана греческого креста, удлинил главный неф и получил план латинского креста с куполом над средокрестием – план типичный для уходящего барокко»¹³³. Действительно, в проекте храма Валлен-Деламота проявляется его увлечение ещё старым французским барокко, к которому тяготеют некоторые детали. Исследователь творчества мастера пишет об этом: «[...] статуи характерны были для периода позднего барокко, когда ещё заметна экспрессия минувшей эпохи, но уже присутствует некоторая статика античности, характерная для наступающего классицизма»¹³⁴. Тем не менее, в 1763 году из-за бюрократических сложностей начавшееся строительство было приостановлено. Только в 1782 году строительство храма было завершено под руководством итальянского архитектора Антонио Ринальди, который взял за основу проект Валлен-Деламота и переработал его в более итальянизирующий стиль; последний был также главой церковной коллегии. 7 октября 1783 года храм,

¹³³ Р. Ханковска. Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге. СПб.: Чистый лист, 2001. С. 38.

¹³⁴ Р. Ханковска. Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге. СПб.: Чистый лист, 2001. С. 108.

получивший статус собора, был освящен в честь святой Екатерины Александрийской, покровителя новой императрицы России Екатерины II.

Одним из самых главных и знаменитых творений Валлен-Деламота, вокруг авторства которого возникает множество споров, является здание Императорской Академии Художеств. «Опираясь на традиции наиболее передовой по тому времени французской архитектуры, Валлен-Деламот в условиях петербургской действительности разработал оригинальный проект невиданного до того здания учебного художественного заведения»¹³⁵. Сама его типология и идейное содержание целиком и полностью принадлежат французской культуре эпохи Просвещения. Какова же история строительства? Ил. 33

По предложению Ивана Шувалова императрица Елизавета издала императорский указ об учреждении в Санкт-Петербурге «Академии трёх самых благородных искусств» (живописи, скульптуры и архитектуры) в 1757 году. Академия изначально находилась в Шуваловском доме на Малой Садовой улице. Семь лет спустя Екатерина Великая решила, что учреждение заслуживает отдельного здания, и участок был выбран рядом с рекой Невой на Васильевском острове, где ранее несколько лет здание за зданием он формировался. Весь квартал отныне был отдан новому храму науки и искусства.

Сама Екатерина заложила первый камень в фундамент здания в 1765 году, а также настояла на том, чтобы в центре здания был круговой двор, соответствующий размерам купола собора Святого Павла в Риме. Главным архитектором проекта были выбраны Валлен-Деламот, которого Шувалов пригласил из Франции стать первым профессором архитектуры в Академии, и Александр Кокоринов.

Этот проект воплотил в себе наследие французского и итальянского классицизма: «в проекте здания [...] впервые в русской архитектуре чётко

¹³⁵ В.К. Шуйский. Зрелое русское барокко и ранний классицизм. СПб.: Белое и чёрное, 1997. С. 77.

обозначились принципы классицизма – уравновешенность и симметрия композиции, величавая торжественность внешнего облика, использование ордера в качестве основы организации фасадов. Знаменательным для нового стиля было не только применение задуманных иными, чем в барокко, композиционных приёмов и форм, но и сама архитектурная тема – не дворец и не храм, а здание деловое, общественное»¹³⁶.

Архитектура сооружения достаточно проста, но уникальна. Прямоугольное, почти квадратное здание (140x125 м) имеет в центре кольцеобразный корпус (известный как «циркуль»), ограничивающий круглый внутренний двор диаметром пятьдесят пять метров. Угловые секции здания имеют четыре внутренних дворика. Главный фасад с видом на Неву включает в себя выделенный четырёхколонным портиком и куполом павильон с круглым залом внутри. Она украшена скульптурами Геракла и Флоры, а купол – статуей Минервы. Здесь же, явно прослеживается почерк французского архитектора в скруглённых карнизах как дань барочной традиции: «[...] типичная черта построек Валлен-Деламота, которую неоднократно подчёркивали и историки, – смягчение, закругление всех углов. Благодаря этому внутреннее пространство кажется больше, и в то же время при весомости архитектурных масс создаётся волшебная лёгкость»¹³⁷. К центральному портику примкнули два симметричных крыла, заканчивающихся боковыми портиками. Аналогично выглядит и фасад, обращённый к академическому саду, где архитекторы разместили церковь. Первый этаж с рустикальной обработкой имеет большие оконные арки, верхние этажи объединены двусветными парадными пространствами. Вдоль главного фасада располагается анфилада залов.

Оригинальность данного сооружения состоит в гармоничности сопоставления частей и целого. Четыре сложной формы двора, попарно

¹³⁶ В.Г. Лисовский. Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. 2-е изд-е. Л.: Лениздат, 1982. С. 21.

¹³⁷ Р. Ханковска. Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге. СПб.: Чистый лист, 2001. С. 44.

подчинённые друг другу, располагаются по периметру с западной и восточной сторон от центрального круглого двора, доминирующего в композиции. Такой приём гармонизирует объёмно-пространственную структуру здания. Само стилистическое решение композиции выглядит символичным, поскольку для реализации был выбран наиболее простой и лаконичный проект из предложенных. Стремление к строгости отражало идею его создателей о демонстрации посредством архитектуры назначения возводимого здания.

Строительство велось много лет. Оно началось с возведения садового корпуса и «циркуля». В 1771 году из-за нехватки средств оно было приостановлено и возобновлено лишь пять лет спустя, когда Кокоринова уже не было в живых, а Валлен-Деламот навсегда покинул Россию. Академия была закончена только в 1788 году. Замысел авторов так и остался до конца не реализованным, однако это здание стало своеобразным памятником стилистической эволюции русской архитектуры и закрепило значение его авторов в истории строительства как мастеров раннего классицизма в России.

Участие Валлен-Деламота в строительстве ещё одного важного городского объекта хозяйственного назначения обозначает период его творчества в Петербурге. Его работа в Новой Голландии заключалась в оформлении фасадов и создании знаменитой арки в конце 1760-х годов. История комплекса достаточно продолжительна. Строительство Новой Голландии было неразрывно связано с историей Адмиралтейства. В рамках своих усилий по строительству Санкт-Петербурга на болотах Петр Великий привлек голландских корабелов, предоставив им рабочее пространство вдоль левого берега Невы. Вскоре эта территория стала больше напоминать иностранный порт, уступив место прозвищу «Голландия», которое позднее стало называться искусственным островом, образованным рекой Мойкой и Адмиралтейским и Крюковским каналами.

В 1730-х годах, когда сам остров наконец оказался завершён, он был передан военно-морскому флоту, который поручил архитектору Коробову

разработать деревянные казармы для хранения пиломатериалов для строительства судов. В середине XVIII века эти деревянные сараи были заменены более прочными каменными конструкциями. Архитектор Савва Чевакинский сформулировал инновационный способ вертикального хранения досок, ещё более определив границы острова своими строгими крепостными конструкциями. Сами фасады были оставлены другому архитектору – Валлен-Деламоту¹³⁸. Предложения этих двух архитекторов были объединены, а затем переданы инженеру Иоганну Герхарду для их реализации.

С 1732 года Новая Голландия находилась под управлением Военно-морского флота, который быстро решил расширить Адмиралтейский канал и установить ряд казарм для хранения пиломатериалов для судостроения. Строительство вел архитектор Иван Коробов. К 1738 году остров имел восемь сараев для древесины. Путевые заметки Карла Рейнгольда Бёрка дают представление о том, как мог выглядеть остров в 1730-х годах: «Через каналы, высланные вышеупомянутыми канатами и подъемными механизмами, лежит Новая Голландия, то есть множество казарм для дубовой древесины для судостроения – которое хранится как мелкими кусочками, так и в больших досках и досках. Эти бараки деревянные, но все стены терты, что обеспечивает циркуляцию воздуха во всем пространстве и сохраняет древесину сухой. В зимнее время и во влажную погоду все эти отверстия могут быть закрыты, обеспечивая дополнительную влажность»¹³⁹.

В начале 1750-х годов деревянные сараи Новой Голландии были в серьёзном упадке, и Адмиралтейское управление решило, что пришло время принести камень на остров, что также улучшит циркуляцию воздуха в хранилище пиломатериалов. В то время пост главного архитектора Адмиралтейства был передан от Коробова его бывшему ученику Савве

¹³⁸ Т.А. Соловьева Новая Голландия и ее окружение. СПб.: Крига, 2015. С. 49.

¹³⁹ К.Р. Бёрк Путевые заметки о России [Пер. Ю.Н. Беспярых] // Беспярых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. СПб.: БЛИЦ, 1997. С. 189.

Чевакинскому. С 1753 года Чевакинский руководил первой реконструкцией Новой Голландии, которая была запланирована Коробовым, но еще не была осуществлена из-за нехватки средств. Эта реконструкция длилась десять лет.

27 октября 1763 года Адмиралтейский совет поручил Чевакинскому разработать общий план для Новой Голландии, включая казармы «с той же планировкой и такими же складскими помещениями, только на каменных столбах, с пандусами для лёгкой загрузки»¹⁴⁰. 13 ноября 1763 года он подарил совету чертежи, следуя инструкциям Адмиралтейства к письму и предварительно одобренным Комиссией каменщиков в Санкт-Петербурге и Москве. В качестве другого условия он спроектировал три сарая одинаковой ширины, но разной высоты, которые вместе могли вместить достаточно пиломатериалов для пятнадцати кораблей. Этот второй план, однако, так и не был реализован. В 1765 году архитектор вернулся к доске с новым предложением, в котором вместо этого была заложена система вертикального хранения.

Новый план уважаемого архитектора предложил систему из шестидесяти «конусов», как он назвал бункеры, которые имели форму усеченных треугольников. Внутренние части каждой колонны были усилены противовесами, что позволило создать систему деревянных решеток, на которых хранились пиломатериалы. Центральные части зданий вдоль реки Мойки и канала Крюкова были оборудованы для сортировки пиломатериалов по длине досок, которые затем хранили в соответствии с их размером. Амбары, спроектированные как каменные галереи с арками, были разработаны для облегчения доставки с суши или с воды. Внутренний двор был оборудован как место для рубки пиломатериалов, разгрузки барж и установки небольших судов.

В это время на арену работ выходит Валлен-Деламот. Проектируя фасады для складов, архитектор подчёркивал строгость окружения,

¹⁴⁰ Городские имена сегодня и вчера: Петербургская топонимика / сост. С.В. Алексеева, А.Г. Владимирович, А.Д. Ерофеев и др. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лик, 1997. С. 85.

используя принципы аркады: он акцентировал ворота в центре арок и добавил греческие колонны к закругленным угловым амбарам, создав эстетическое единство зданий ансамбля. Он же создал изумительную арку, воплощающую высоту классицизма и быстро ставшую символом острова. Построенная в 1770 – 1779 годах арка – редкое сочетание красного строительного кирпича и тёсаного гранита, из блоков которого сложены колонны дорического ордера, несущие мощный антаблемент, придающий этому сооружению гармонию и монументальность. Её высота – 23 метра, а ширина пролёта – 8 с лишним метров.

15 июля 1765 года предложение Валлен-Деламота об оформлении фасадов было официально одобрено. Однако на пути реализации этих планов Чевакинский и Деламот столкнулись со значительным препятствием: поскольку точные измерения острова вдоль реки Мойки было невозможно произвести, оба плана были составлены с использованием оценочных измерений. Арка французского архитектора была фактически другой ширины, нежели канал, над которым она должна была стоять, а комплекс Чевакинского имел более острый угол, чем позволяла территория острова. Более того, было много моментов, когда два плана оказалось невозможно совместить. Позже зодчие исправили эти ошибки, создав удивительно гармоничный промышленный ансамбль – единственный и уникальный памятник подобного типа второй половины XVIII века.

Видным проектом Валлен-Деламота стало участие (наряду с Фельтеном) участие в строительстве Малого Эрмитажа, а также висячих садов. Созданный во второй половине XVIII в. архитектурный ансамбль получил название Малый Эрмитаж, в соответствии с назначением Северного павильона, где Екатерина II устраивала увеселительные вечера с играми и спектаклями – «малые эрмитажи». Художественные коллекции, размещенные в продольных галереях, положили начало собраниям императорского музея. В 1764 – 1766 годах, по желанию императрицы Екатерины II, рядом с парадной резиденцией – Зимним дворцом – архитектор

Ю.М. Фельтен возвёл двухэтажный корпус. Черты уходящего барокко и зарождающегося классицизма органично и естественно соединились в облике этого здания, в пластичности его архитектурных объемов и изяществе убранства фасада.

Позднее, в 1767 – 1769 годах, Валлен-Деламот построил на берегу Невы павильон для уединенного отдыха с парадным залом, несколькими гостиными и оранжереей. Здание, оформленное в стиле раннего классицизма, отличается строгими пропорциями, соразмерными архитектурным членениям Зимнего дворца, однако более лапидарное. Ритм колоннады коринфского ордера, украшающей его второй ярус, выразительно подчеркивает художественное единство двух разностилевых зданий. «Автор проекта предложил пристроить к северной части сада монументальный павильон, выдвинув его на красную линию застройки набережной. Зодчий нарушил сухую симметрию первоначального решения генерального плана ради блестящего замысла. Поставив павильон на одной линии с Зимним дворцом, он решил его как равноправное сооружение. Сохранив общую масштабность и повторив основные горизонтальные членения дворца, архитектор создал, несмотря на всю объёмную и стилистическую разницу обоих зданий, гармоничное целое, послужившее началом грандиозного ансамбля Дворцовой набережной»¹⁴¹, – пишет А.Ф. Крашенинников.

Северный и Южный корпуса соединены расположенным на уровне второго этажа висячим садом, по сторонам которого были устроены галереи. Сад был построен в 1764 – 1773 годах и перестроен в 1841 году В.П. Стасовым¹⁴². Он расположен на уровне второго этажа, над помещениями бывшей конюшни и зала для верховой езды, и занимает пространство между галереями, соединяющими Северный и Южный павильоны Малого Эрмитажа. Закрытый со всех сторон высокими стенами сада свой

¹⁴¹ А.Ф. Крашенинников, Р.Д. Люлина. История строительства Малого Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Сб. ст. XXV. Л.: Советский Художник, 1964. С. 9.

¹⁴² В.М. Глинка, Ю.М. Денисов, М.В. Иогансен и др.; Под общ. ред. Б. Б. Пиотровского / Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. – Л.: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1989. С. 313.

микроклимат имеет: близость Невы смягчает перепады температуры, а ориентация сада (с севера на юг) обеспечивает максимальное солнечное освещение в течение всего светового дня. Под садом были инженерные коммуникации, которые обеспечивали дополнительное отопление. Проект создания сада был очень важен для императрицы Екатерины II. Она посвятила своё время рассмотрению их во время торжеств, проводимых в Москве по случаю её коронации, и 5 мая 1763 года «незавершенный садовый проект» был одобрен и отправлен из Москвы в Санкт-Петербург на доработку.

Строительство началось в 1764 году под руководством архитектора Фельтена. В процессе строительства южной половины сада Фельтен получил приказ прикрепить в детском саду камеры для графа Орлова, ныне Южного павильона. Ранее, с южной стороны, был добавлен некий каменный трельяж Бетского, который длился всего несколько месяцев. Уже в 1766 году на застроенной части сада начали сажать растения. Здесь выставлены кадки с цветением «дикий апельсин и мертасари», доставленные из Гамбурга. Сад был огорожен трельяжной решеткой в виде веток с кленовыми листьями и плодами (работа живописной бригады Пересинотти).

Со строительством «Теплицы» Валлен-Деламот в период с 1767 по 1769 годы завершил строительство сада. Окончательное планировочное решение сада принадлежит также французскому архитектору. Теплица с Зимним садом (садовник И. Л. Хофмайстер) была размещена в Северном павильоне. В 1768 году указом императрицы последовало расширение двух галерей, западной и восточной, соединяющих южный и северный павильоны. Таким образом, висячий сад был огорожен с четырех сторон, высокие стены боковых галерей окончательно скрывали сад от ветров, накапливая солнечное тепло.

Участие в строительстве эрмитажного ансамбля подтвердило статус Валлен-Деламота как придворного архитектора и позволило ему продемонстрировать возможности раннего классицизма на русской почве в

дворцовом строительстве. Другим примечательным примером работы мастера в этой сфере стал Юсуповский дворец на Мойке, над которым он работал в начале 1770-х годов для графа Андрея Петровича Шувалова, незадолго до отъезда во Францию. Это здание стало последней крупной работой Валлен-Деламота в Петербурге. Вид дворца предполагал несколько иную картину, нежели та, которая существует сегодня: в боковых ризалитах было лишь по два этажа, со стороны Мойки находилась въездная арка, ведущая во двор; главный вход во дворец открывался со двора. В неизменённом виде с тех времён сохранились триумфальные ворота – арка (со стороны улицы Декабристов) и ограда семиметровой высоты с классической колоннадой. Впоследствии, в 1830-х годах, дворец был перестроен. Ил. 36

Работа Валлен-Деламота в Петербурге заняла полтора десятилетия, однако, оказалась достаточно плодотворной, поскольку он разрабатывал проекты зданий различного назначения, а их стилистическое наполнение основывалось на прототипах французского неоклассицизма и предвосхищало расцвет классицизма в России, и как заведовал первый крупный исследователь творчества французского архитектора Луи Рео: «Пусть последующие открытия ещё больше осветят жизнь и творчество одного из людей, который в наибольшей степени способствовал становлению русской школы архитектуры и распространению французского искусства за рубежом»¹⁴³.

¹⁴³ L. Reau. Histoire de l'expansion de l'art français modern // Le monde slave et l'Orient. Paris, 1924, p. 125.

2.3. Формирование и развитие раннего классицизма в петербургских работах Ю.М. Фельтена

Важной фигурой в исследовании становления классицизма во второй половине XVIII века в Петербурге является Юрий Матвеевич Фельтен, зодчий, создававший собственные уникальные произведения, в которых было слито национальное следование европейским традициям и личные стилистические поиски, на стыке затухающего барокко и стремительно развивающегося классицизма. Его творчество представляет собой уникальный предмет искусствоведческого изучения, поскольку он прошёл длинный путь становления в качестве архитектора и, несмотря на принадлежность к мастерам раннего классицизма, он занимался разработкой стиливых связей внутри него и за его пределами. «Этот талантливый баловень судьбы, – пишет исследователь его творчества Р. Люлина, – удивительно чутко воспринимал все новые веяния в искусстве и изменения в художественных вкусах. Один из лучших и любимых учеников великого Растрелли, Фельтен отошёл от основных архитектурных принципов своего учителя и начал использовать в своих работах приёмы классического стиля»¹⁴⁴.

Юрий Матвеевич (или Георг Фридрих) Фельтен был выходцем из семьи немецкого подданного, проживавшего в Петербурге. Год рождения будущего архитектора оспаривается многими исследователями, однако принятым годом считается 1732 (или же 1730). Непосредственно Юрием Матвеевичем, на русский манер, его станут называть многим позже. О ближайшем окружении будущего архитектора сохранилось достаточно много сведений, в отличие от биографии Антонио Ринальди. Отец Георга Фридриха, Матиас Фельтен, состоял в троюродном родстве с Иоганном Фельтеном, обер-кухмейстером Петра I, а сам с 12 мая 1725 года был

¹⁴⁴ Р. Люлина. Кто же автор ограды Летнего сада // Белые ночи. Сб. ст. Сост. И.И. Слобозлан. Ред.: М.К. Аникушин, Е.Е. Моисеенко и др. Л.: Лениздат, 1974. С. 415.

поставлен экономом при не так давно основанной Академии наук. На материальное положение жаловаться не приходилось, а должность отца позволила Георгу поступить в академическую гимназию. Именно в её стенах в 1740 году мальчик начал постигать искусство рисунка. Первыми учителями юноши (с 1743 года) стали Яков Негаев и Андрей Гренов, последний, в свою очередь, являлся учеником живописца Андрея Матвеевича Матвеева.

В 1736 году семью Фельтена постигло несчастье: Матиас Фельтен внезапно скончался, и прочное финансовое состояние стремительно переставало быть таковым. Кажется, вдову с детьми ждала неизбежная нищета, но в 1738 году старшая сестра Георга Фридриха Екатерина обручилась с профессором математики и физики Георгом Вольфгангом Крафтом, немецким поданным, состоявшим инспектором в гимназии при Академии наук. Он сыграл значительную роль в жизни будущего зодчего: Крафт не только взял на себя содержание всей семьи супруги, но и стал впоследствии наставником Юрия Фельтена в области точных наук.

Спустя шесть лет, в 1744 году жизнь семьи ждал очередной новый виток: Георг Крафт принял решение о возвращении в родной Тюбинген, что на юге Германии. Приведя в порядок все дела и передав службу Георгу Вильгельму Рихману, еще одному именитому немецкому математику, Крафт отправился на родину. Сперва один, а впоследствии, как только упрочилось его материальное положение, он вызвал к себе оставшееся в Петербурге семейство. Таким образом, в 1745 году Георг Фридрих Фельтен оказался в Германии. Нет сомнений в том, что пребывание в данной стране оказало определенное влияние на формирование личности будущего зодчего, включая его творческие воззрения, которые позднее найдут своё продолжение в его петербургских работах, ибо, как заметил ещё Ф.М. Достоевский об этом: «национальные особенности первоначально возрождались в реалиях господствующего стиля как в системе координат. Вместе с тем, нельзя не вспомнить, что национальное своеобразие может

складываться и на основе синтеза, включения достижений культуры других народов»¹⁴⁵.

Молодой Фельтен успел завершить старший класс академической гимназии, что позволило ему сразу же поступить в Тюбингенский университет. Здесь он не только изучал физику и математику под началом шурина, но и постигал основы проектирования и строительства. «В практике был я, – писал Фельтен, – в герцогской Витембергской резиденции Стутгарте у строения тамошнего великолепного замка весь 1747 и 1748 годы, а оттуда объездил некоторую часть Германии, прибыл в 1749 году в Берлин, где также, препроводя целое лето, имел случай ещё больше утвердиться во всём, что принадлежит к архитектуре»¹⁴⁶. Первый свой строительный опыт, таким образом, будущий зодчий получил именно в Европе, в которой на тот момент начинал зарождаться неоклассицизм, воспринятый им значительно позже.

В России в это время происходили значительные изменения предвосхищённые будущим становлением классицизма. В столице ещё царствовало барокко. Одна, самым важным для понимания архитектурной ситуации является представление об иерархии стилей. «В столичном зодчестве «петровский эксперимент» привёл к доминированию с самого начала XVIII века новой, западноевропейской по происхождению, стилистики. С петровского времени в русской архитектуре можно выделить сосуществование «главных» (нормативных, «классических») и «малых», второстепенных стилей: с одной стороны, барокко и классицизм, с другой – «готический» и «греческий», «мавританский», «китайский» и различные «античные» стили»¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Ф.М. Достоевский о стилистической истории русского искусства XVIII века. В кн.: А. Бертам. Чесменская церковь: истоки стиля // ГМЗ «Царское Село». Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII царскосельской научной конференции. СПб., 2007. С. 15.

¹⁴⁶ Е.Н. Сулова. Ученические годы Ю.М. Фельтена // Архитектурное наследие. Сб. ст. Ред. Д.Е. Аркин, Г.Г. Гримм, В.И. Пилявский и др. № 9. М., Л.: государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. С. 69.

¹⁴⁷ А. Бертам. Чесменская церковь: истоки стиля // ГМЗ «Царское Село». Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII царскосельской научной конференции. СПб., 2007. С. 11 – 12.

А что же Петербург? Середина XVIII столетия, этап в истории города неразрывно связанный с именем Франческо Бартоломео Растрелли, обер-архитектора сперва Анны Иоановны, а после и её преемницы, Елизаветы Петровны. «Растрелли создаёт гигантские дворцовые комплексы как в самом городе, так и в загородных резиденциях. Барочное богатство архитектурного декора, архитектурной пластики, цвета, рельефа сочетается в работах Растрелли со строгой компактностью планов. Несмотря на свои подчас гигантские размеры, дворцовые корпуса Растрелли всегда носят характер строго прямолинейных блоков и в этом смысле внутренне согласуются с регулярным характером самого города»¹⁴⁸. То есть, происходит некоторая культивация именно дворцово-усадебного, паркового типа застройки. Постройки прекрасны сами по себе, безусловно, концепция регулярного, планового строительства в новой столице сохраняется, но идея города как единого целого пока не раскрывается, да и задача такая перед зодчими на тот момент не стояла. «С этой идеей сталкивалось и ей противостояло прежде всего «усадебное» начало – стремление к обособленности и независимости отдельных дворцово-особняковых участков от регулярных линий городского плана. Но, хотя это стремление отчетливо проявлялось в застройке столицы на всем протяжении XVIII века, в итоге берёт верх принцип архитектурного единства, и именно этот принцип утверждается школой классицизма»¹⁴⁹.

В данную архитектурно-строительную среду-ситуацию осенью 1749 года возвратился Фельтен. Обладая определенным физико-математическими знаниями, имея уже внушительную художественную базу и навыки рисовальщика и гравёра, он успешно выдерживает экзамен в Собрании Академии художеств, находившейся тогда в ведении Академии наук. Причем, экзаменаторы отметили его способности и недюжинные умения в

¹⁴⁸ Д.Е. Аркин. Образы архитектуры и образы скульптуры; Составитель Д. Г. Аркина; Предисловие М. В. Алпатова. Москва: Искусство, 1990. С. 106.

¹⁴⁹ Д.Е. Аркин. Образы архитектуры и образы скульптуры; Составитель Д. Г. Аркина; Предисловие М. В. Алпатова. Москва: Искусство, 1990. С. 118.

геометрии, арифметике и копировании как простых гипсовых моделей, так и полноценных зданий.

В Академии у молодого Фельтена был ряд весьма выдающихся преподавателей. Немец Георг Вильгельм Рихман (тот самый, кому Георг Вольфганг Крафт оставил свою должность) вёл у Юрия Матвеевича арифметику и геометрию. Ещё один германский поданный на службе у Академии наук, Иоганн Элиас Гриммель, преподавал будущему архитектору рисунок. Небезызвестный Джузеппе Валериани, живописец-декоратор и сценограф итальянского происхождения, обучал юношу перспективе и архитектурным ордерам. Он же подавал прошение о предоставлении Фельтену пенсионерской поездке в Италию: «Того ради для особливой его охоты искусства и нраву достоин послать в иностранные государства, а наипаче в Италию для большего совершенства в [...]науках и художествах»¹⁵⁰. Тем не менее, поездка не состоялась. У Иоганна Франца Дункера молодой человек учился лепному и резному делу. Азы проектирования и строительства, то бишь, самой архитектуры, Фельтен постигал под руководством Иоганна Якоба, на русский манер Ивана Яковлевича, Шумахера.

Иоганн Якоб Шумахер – известный зодчий Российской империи начала XVIII столетия, чьи постройки, как известно, сохранились и в двух столицах, и за их пределами. Под руководством Готфрида Иоганна Шеделя в 1731 – 1745 годах он принимал участие в создании колокольни Киево-Печерской лавры, больше известной как Большая Лаврская колокольня. Таким образом, Шумахер внёс непосредственный вклад в формирование обособленного архитектурного стиля, позднее определенного как «украинское барокко». Именно с Шумахером связано первое воплощённое здание Юрия Матвеевича Фельтена. Наставник совместно с учеником возвёл павильон для восстановленного Готторпского глобуса. Здесь же впервые в документе

¹⁵⁰ М.Ф. Коршунова. Графическое наследие Ю.М. Фельтена // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1975. М.: Наука, 1976. С. 302.

появляется подпись архитектора «Velten D»¹⁵¹, где «D» означает французское «delinevait» – рисовальщик. Затем подпись будет трансформироваться в «Георг Фельтен» и «Е. Фельтен». К сожалению, на сегодняшний день невозможно как-либо проанализировать данную постройку по причине её утраты.

Знаковым, а в некотором смысле и поворотным, годом для Фельтена стал 1754, когда он поступил в ученики к Бартоломео Растрелли. 9 сентября 1755 года молодой зодчий был зачислен к нему в помощники со званием заархитектора и жалованием четыреста рублей в год. «Мною усмотрен, – как писал Растрелли о своём кандидате, – что в сочинении чертежей и на практике совершенно достаточное искусство и звание имеет»¹⁵². Работу под началом Растрелли можно назвать вторым важным этапом в жизни Юрия Матвеевича, тем, что, естественно, оказало влияние на формирование его архитектурных воззрений и, в какой-то степени, предопределило его как зодчего.

28 февраля 1756 года Юрий Матвеевич Фельтен был привлечён в качестве чертежника-рисовальщика для работы над зданием Зимнего дворца. Через четыре года помощник Бартоломео Растрелли был произведён в архитекторы, а еще через пару лет мастер Растрелли ушёл в отставку, поручив все работы по завершению строительства императорского дворца преемнику. «Фельтену, органически связанному с барочной традицией, суждено было по инерции продолжить её и, одновременно, под влиянием новых веяний, заложить рационалистические основы классицизма»¹⁵³.

После отъезда Бартоломео Растрелли Юрий Матвеевич Фельтен стал главным архитектором Канцелярии от строений, учреждением, контролирующим всю застройку Санкт-Петербурга. Именно в это время

¹⁵¹ М.Ф. Коршунова. Графическое наследие Ю.М. Фельтена // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1975. М.: Наука, 1976. С. 304.

¹⁵² Е.Н. Сулова. Ученические годы Ю.М. Фельтена // Архитектурное наследие. Сб. ст. Ред. Д.Е. Аркин, Г.Г. Гримм, В.И. Пилявский и др. № 9. М., Л.: государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. С. 71.

¹⁵³ Архитектор Юрий Фельтен. К 250-летию со дня рождения. Государственный Орден Ленина Эрмитаж. Кат. Выставки. Л.: Искусство, 1982. С. 5.

перед зодчими встаёт задача по обновлению и развитию городского пространства, как дворцовых и усадебных построек, так и мест общественного пользования, будь то площади, набережные или парки. Известно, что наиболее полное своё воплощение идея города как единого, цельного архитектурного ансамбля получит в первой половине XIX века: «Старая петровская идея регулярности по-новому оживает в первые десятилетия XIX века, когда ансамбль классического Петербурга получает свое архитектурное завершение. Именно в эту пору, в пору деятельности Захарова, Воронихина, Тома де Томона, Росси, Стасова, Брюллова, петербургская архитектура последовательно осуществляет целостную застройку больших комплексов, подчиняя отдельные сооружения – композиции улицы, площади, набережной»¹⁵⁴.

Основу нового взгляда, обновленного восприятия той, петровской, идеи регулярной застройки городского пространства, заложил именно Юрий Матвеевич Фельтен. По поручению императрицы Екатерины II архитектор занимался заменой деревянных набережных на каменные, гранитные. Проектировал мосты через Зимнюю канавку и реку Фонтанку, а также занимался благоустройством Сенатской площади и установкой памятника императору Петру Алексеевичу работы скульптора Этьена Мориса Фальконе. Последний вспоминал об архитекторе: «Он представляется мне честным и талантливым человеком»¹⁵⁵. Превалирование образа города над образом отдельного здания активно поддерживается классицистическим направлением, в русле которого активно в те годы работал Фельтен.

Первой самостоятельной постройкой архитектора является здание Ил. 37
Малого Эрмитажа, возводившееся на протяжении 1764 – 1775 годов. По проекту создателя Зимнего дворца Растрелли не предполагалось, что с какой бы то ни было стороны величественное здание будет перекрываться. Но

¹⁵⁴ Д.Е. Аркин. Образы архитектуры и образы скульптуры; Составитель Д. Г. Аркина; Предисловие М. В. Алпагова. Москва: Искусство, 1990. С. 118-119.

¹⁵⁵ Архитектор Юрий Фельтен. К 250-летию со дня рождения. Государственный Орден Ленина Эрмитаж. Кат. Выставки. Л.: Искусство, 1982. С. 16.

также стоял вопрос о строительстве хозяйственных и подсобных помещений, конюшен для рейтарских лошадей, сараев для хранения карет, дровяного двора. План застройки Бартоломео Растрелли все же предоставил, но реализация его началась только через десяток лет под руководством Юрия Фельтена. Предполагалось, что конный манеж будет располагаться на первом этаже, а основой архитектурной композиции станет висячий сад, который находился бы на уровне второго этажа и выходил на Дворцовую набережную. Однако первым был возведён павильон, смотрящий фасадом на Миллионную улицу по проекту Фельтена. Вторым павильон возводился Валлен-Деламотом гораздо позже, и, анализируя и сравнивая два фасада одного здания, становится заметна стилистическая разница. В фасаде Фельтена ещё видны отголоски позднего барокко: декоративные гирлянды над окнами и между ними, череда пилястр с капителями ионического ордера, некая округлость линий и большой, венчающий здание, витой вензель с инициалами императрицы Екатерины II. Однако, весьма строгое цветовое решение, лаконичность и отсутствие нарочитой пышности в тех самых декоративных гирляндах говорят о том, что Юрий Матвеевич тонко чувствовал, можно сказать, предвидел грядущую смену архитектурных задач и стилистического направления в целом. «Задачи, выдвинутые временем и вставшие перед молодым зодчим, поиски им новых выразительных средств для реализации своих замыслов, были неразрывно связаны с общей эволюцией художественной жизни России во второй половине XVIII столетия»¹⁵⁶.

Одновременно с Южным павильоном и также под руководством Фельтена началось и строительство оранжерейной части Висячего сада. Однако, окончательный план сада, чьё возведение завершилось в 1769 году, принадлежит Валлен-Деламоту, работавшему в то время как раз над созданием Северного корпуса. Позже два павильона объединили галереями, с

¹⁵⁶ Архитектор Юрий Фельтен. К 250-летию со дня рождения. Государственный Орден Ленина Эрмитаж. Кат. Выставки. Л.: Искусство, 1982. С. 10.

двух сторон закрывшими Висячий сад. Благодаря этому растения оказались полностью защищены от частых ветров с реки Невы, а стены галерей аккумулировали солнечное тепло внутри, таким образом, весьма скоро у сада образовался собственный микроклимат.

В 1765 – 1777 годах архитектор занимался возведением здания училища для мещанских девиц, организованном при Смольном институте. Ил. 38
Будущая постройка была заложена на, так называемом, запасном дворе Смольного монастыря, несколько севернее основного комплекса. Это весьма непростая комбинация построек представляет собой несколько прямоугольных трехэтажных корпусов, объединённых переходами, парадным фасадом, выходящими на набережную Невы. Дополняет композицию ещё один корпус, полуциркульный, образующий перед собой площадь. Изначально подразумевалось, что данная полукруглая часть будет служить помещением Опекунскому совету Воспитательного дома: на первом этаже находились кладовые и ссудная казна, залы для приёма посетителей. На втором этаже – комнаты директора, бухгалтерия, а на третьем – жилые помещения уже для служащих. Следующие прямоугольные корпуса предназначались конкретно для училища. Внизу располагались хозяйственные помещения, выше – просторный актовый зал и учебные классы, а на последнем этаже – спальни воспитанниц. Интерьеры здания неоднократно претерпевали изменения на протяжении всего своего существования, но внешний облик сохранился до сегодняшних дней таким, каким его задумал непосредственно Фельтен.

Два противоположных фасада решены несколько отлично друг от друга. Полуциркуль имеет трехчастное членение, подчёркнутое тремя же входами в здание. Центральный, в свою очередь, выделен ризалитом с четырьмя пилястрами. Они имеют капители ионического ордера, волюты которых дополнительно украшены чередой лаконичных декоративных гирлянд. Если в данном фасаде ещё можно усмотреть следы барокко в виде тех самых гирлянд и некоторой сглаженности формообразующих линий, то

второй являет собой пример чистого классицизма. Выходящий на Неву фасад парадный, линии построения прямые и четкие, центр выделен уже не ризалитом, а полноценным портиком, состоящим из восьми сдвоенных колонн с, подобными противоположным, ионическими капителями. Крупный историк архитектуры Б.М. Кириков пишет об этом: «Трактовка ордера, плоскорельефная разделка стен, руст, филёнки, арочные окна первого этажа, обще плановое и объёмное решение демонстрирует характерные особенности именно ранней стадии стиля»¹⁵⁷.

Одновременно Юрий Матвеевич Фельтен реализовывал проект лютеранской церкви святой Екатерины, расположившейся в самом начале Большого проспекта Васильевского острова. Здание возводилось на протяжении 1768 – 1771 годов. С 1728 года на территории острова проживало большое количество лютеран, тогда же была организована община. Изначально приход собирался в простом каменном доме, на фундаменте которого позднее был взведен деревянный храм, освящённый в 1744 году в честь первоверховного апостола Петра. Спустя двадцать четыре года началось строительство каменной церкви. Такой тип храмовой архитектуры в последующее время станет характерным для Юрия Фельтена. Прямоугольное в плане здание имеет форму классической базилики. Постройка двухъярусная, увенчанная небольшим куполом на высоком барабане над самым входом в церковь. Собственно, он обозначен классическим дорическим портиком, а внутренне пространство, также разработанное лично архитектором, разделено колоннами с капителями уже коринфского ордера. Кроме того, на фасаде во фронте портика возможно заметить небольшой рельеф с образом Бога, выраженном через лучезарную дельту в сонме ангелов. По бокам заметны аккуратные гирлянды и небольшие многофигурные композиции путти. Скульптуры первоверховных

¹⁵⁷ Б.М. Кириков, М.С. Штиглиц. Петербург немецких архитекторов: от барокко до авангарда. СПб.: Чистый лист, 2002. С. 63.

апостолов Петра и Павла до поры до времени украшали ниши главного фасада, но на сегодняшний день они отсутствуют.

Аналогичный внешний вид, на первый взгляд, имеет ещё один храм, возведенный по проекту Фельтена. Армянская апостольская церковь, также освящённая в честь святой Екатерины и находящаяся на Невском проспекте. Строительство её началось в 1771 году, через год после того, как Екатерина II подписала указ о передаче данного участка петербургской армянской общине. В плане храм небольшой, прямоугольный, но вытянутый по горизонтали. Он заключён в створ домов, спроектированных также архитектором Фельтеном. По сути, принципы, использованные при возведении евангелическо-лютеранской церкви святой Екатерины на Васильевском острове легли в основу и армянского храма. Здесь тот же портик и поставленный на высокий барабан купол. Но важное отличие заключается не столько в форме здания, сколько в его декоративном убранстве. Оно гораздо активнее по сравнению с василеостровской церковью: барабан украшен пилястрами с капителями коринфского ордера, ими же с торцов оформлены дополнительные стенки, с той разницей, что пилястры боковых частей и портика относятся к ионическому ордеру. Сам портик получил сильный вынос, он состоит из четырех ионических колонн. Во фронтоне располагается знаковая для истории Армении композиция: католикос Григор Просветитель совершает крещение царя Трдата III. Событие достоверное, оно произошло в 301 году, сделав Армению первой страной, где христианство стало государственной религией. Выбор подобного сюжета для фасада петербургского здания XVIII столетия – случай поистине уникальный. Между оконными проёмами расположены рельефы, воспроизводящие головки ангелов-путти в облаках, что тоже можно расценить как барочные отголоски. Разнообразие архитектурного декора фасадов церкви уравнивает некоторая аскетичность окружающих построек.

Ещё одним культовым произведением Фельтена выступает родственная по стилистическому и композиционному решению лютеранская церковь Святой Анны. Каменный храм по проекту архитектора был заложен в 1770 году взамен старой мазанковой за авторством Петра Еропкина (1740 года). Освящение церкви состоялось 24 октября 1779 года. Церковь Святой Анны находилась на открытом месте, была обращена сразу к двум улицам и Фельтен создал ей два почти равнозначных торцевых фасада. Выходящий на Фурштатскую улицу северный фасад решён в виде полукруглой ротонды с колоннами ионического ордера, увенчанной небольшим куполом на шестигранном барабане. Выходящий на Кирочную южный фасад представляет собой пилястровый портик и тоже пышно украшен. Ионические колонны оформляют и интерьер церкви — они поддерживают просторные хоры и разделяют основной молитвенный зал на три нефа. Новая церковь вмещала около полутора тысяч человек. Главной её особенностью, подчёркивающей авторство являются декоративные рельефы в виде триумфальных гирлянд, тяготеющих к ампиру.

Помимо памятников классицизма Фельтен возводил церкви и дворцы в псевдогоготическом стиле, предвосхищая будущий романтизм и эклектику XIX века, а также занимался фантазийной архитектурой малых форм, которая предоставляла гораздо больше простора для фантазии. К таким памятникам относятся уникальная Чесменская церковь и одноимённый дворец, а также Церковь Рождества Иоанна Предтечи на Каменном острове. ««Двустилие» переходного периода от барокко к раннему классицизму в сочетании с псевдоромантической классицистической архитектурой предвещали многочисленные историзмы XIX века»¹⁵⁸. Это говорит о глубоком понимании архитектурных законов Фельтеном, его творческом гении и восприятии принципов каждого из стилей и их ролей в строительстве своего времени.

¹⁵⁸ В.А. Фролов. Стиль и среда (к проблеме выбора в архитектуре екатерининского времени) // Архитектура Петербурга: материалы исследований. Ч. 1. СПб., 1992. С. 75.

Заключение

Эпоха Просвещения оставила после себя великолепное наследие, в котором существуют бесчисленные памятники, летописи этого блистательного, смелого, стремительного времени. XVIII век в Европе представляет собой явление уникальное именно в силу необыкновенного дуализма, многовековых традиций и новых идей. Знания были упорядочены и объединены в исследованиях энциклопедического характера – сводах естественных законов природы. Человек Просвещения, «сознавая зыбкость людских суждений, предпочитает больше доверять собственному рассудку, нежели чужому; не склонный принимать на веру расхожие и устоявшиеся мнения, он оценивает их в свете критического разума»¹⁵⁹. Индивидуальность и рационализм становятся манифестами времени, основным стремлением выступает острейшее желание отыскать путём деятельности гибкого и могучего человеческого разума «естественные принципы» жизни, с помощью которых затем подвергались ниспровержению существовавшие ранее мировоззренческие модели.

Этот неутомимый поиск отражала ярче всего архитектурная традиция века, сформированная взаимопроникновением стилей, которое было сформировано, в первую очередь, в Италии и Франции, в странах, верных буйству торжествующей радости, но также принимающих эстетику выдержанности. «Эстетика Просвещения существенно изменила философию – основы стилевой доктрины. Противоречие «разумности» и «естественности», перенесённые в область архитектурной мысли, создали проблему связи «разумного» сооружения и «естественного» природного окружения»¹⁶⁰.

¹⁵⁹ В.А. Мишин. Бержере де Гранкур: итальянские впечатления французского путешественника XVIII века // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. Сб. ст. М.: Наука, 1997. С. 232.

¹⁶⁰ С.Ж.К. Hirshfeld. Theorie der Gartenkunst. Bd. I. Hildesheim, 1973. S. 301.

На богатой культурной почве развивалась значительная и самобытная классицистическая архитектура XVIII века, вклад которой в градостроительство, в типологию объёмно-пространственного и функционального построения, в пластическую разработку сооружений, во взаимодействие монументального и декоративно-прикладного искусства были выявлены в данной работе. Этот стиль стал формообразующим в строительстве всей Европы второй половины XVIII века, поскольку мода на следование классическим канонам стала следствием итальянских раскопок и их отражения в культуре академической Франции. Различие состояло лишь в национальной переработке античной традиции каждой страной, причудливом переплетении собственных и привнесённых элементов стиля.

Причины интеграции культур следует искать в общественном развитии; философские и эстетические поиски оказались условием, под воздействием которого произошло восприятие наследия, накопленного обеими странами с уникальными культурными кодами. Национальное переосмысление античной традиции создавало уникальность архитектурных школ Европы. Россия восприняла этот опыт с живостью и энтузиазмом. В поиске своих культурных истоков, Россия предоставила возможность реализоваться потенциалу итальянской и французской школ, ибо «образ Европы и её жителей в значительной степени выстраивался через противопоставление их России и русским – так идентификация Италии и самость Франции обернулись поиском российской самобытности»¹⁶¹. На почве этого в России получила развитие типология строительства монументальных сооружений, сочетавшая в себе современные европейские традиции и античное наследие. Целостное понимание пространственно-временной организации городского и природного ландшафта нашло

¹⁶¹ П.С. Куприянов. «Выхваляемая Италия» в русском путешествии начала XIX в.: проблема идентификации // ГМЗ «Царское Село». Россия – Италия. Общие ценности. Сб. научн. ст. XVII царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2011.С. 371.

отражение в формировании их ритмического строя, продолжившего ритмы отдельных построек и ансамблей.

Европейское строительство этого времени значительно сократилось в силу нестабильной политической обстановки, в то время как русское – только набирало свои подлинные масштабы. Это обстоятельство явилось одной из главных причин, по которым итальянские и французские мастера уезжали в Россию, оставаясь подчас на долгие годы работать при русском императорском дворе, а порой и навсегда. Какие же ещё обстоятельства побуждали их отправиться к туманным северным берегам?

Важной причиной такого решения стал тот факт, что Россия (как это могло бы показаться) не была отделена от собственных античных истоков. Значительную роль здесь сыграл прежний опыт обращения к западноевропейской культуре. Другой причиной преемственности традиций стала общность отдельных сторон социально-экономического и культурного развития. Урбанизация характеризовалась широкими масштабами в трёх странах. Особенно в этом отношении следует отметить (несмотря на значительные климатические и топографические различия) родство градостроительных тенденций портовых городов Неаполя и Санкт-Петербурга.

Другой причиной служило высокое положение аристократии в европейских странах и Российской империи, в социальном развитии которой можно отметить стадиальное отставание. Если в Неаполе и Париже во второй половине XVIII века уже начинал остро ощущаться кризис королевской власти и двора (в связи с волнениями в Европе), то в России монархия ещё переживала свой расцвет в лучах просвещённого абсолютизма. Экономическое ослабление Италии и Франции, приближение революций вызвало снижение достаточного объёма заказов на строительство, в то время как экономическое могущество России обеспечивало возможность возведения крупных ансамблей и реализации градостроительных замыслов, предоставляя широкое поле деятельности для работы и творчества

архитекторов, которые отныне не мыслили себя узкими специалистами в области строительства.

Европейский неоклассицизм стал проводником ещё одной важной традиции, которая переосмыслялась русскими архитекторами в новом контексте. «Изучение русского искусства XVIII века говорит не только о ведущей роли архитектуры среди всех изобразительных искусств, но и о ведущей роли архитектора в создании синтеза. Архитектор мыслил, проектировал своё здание и разрабатывал его и со стороны конструкции и со стороны декора. Он владел всеми средствами изобразительного искусства: пониманием специфической декоративной скульптуры и живописи, умении создать проект скульптурного и живописного декора»¹⁶². Создание ансамблей обеспечивалось традицией синтеза искусств в архитектурном произведении и творческой фантазией мастеров, выступающих в качестве строителей, живописцев, скульпторов, авторов мебели и других предметов декоративно-прикладного искусства.

Значительная роль в формировании нового понимания ансамбля принадлежит архитекторам-основателям неоклассицизма в Европе: Луиджи Ванвителли и его ученикам в Италии, Жаку-Анж Габриэлю, Жаку-Жермену Суффло, Этьену-Луи Булле и Клоду-Николя Леду во Франции. Эти знаменитые мастера выступили самыми значительными фигурами своего времени и совершили значительный вклад в развитие европейской архитектуры в целом. Восприняв тенденции предыдущей эпохи, они постепенно, под влиянием времени, заново открыли всё богатство античности и претворили его в собственном творчестве, сообщив тем самым импульс развитию классицизма в Европе.

Восприятие классицизма в России происходило через учеников этих именитых зодчих, чьё творчество достигло вершин уже на русской почве, где

¹⁶² Л.А. Дьяков. Цвет в ансамблях классицизма // ИСКУССТВО АНСАМБЛЯ. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. / Сост. и научн. ред. М.А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 219.

они могли реализовываться при дворе императрицы Екатерины II Три крупнейших архитектора раннего классицизма работали в Петербурге и формировали его облик: Антонио Ринальди, Жан-Батист-Мишель Валлен-Деламот и Юрий Фельтен. Их классицистическое творчество было подвергнуто тщательному анализу в данном исследовании.

В ходе исследования был выявлен их внушительный вклад в развитие раннего русского классицизма, формирование целостного облика Петербурга и окрестностей, создании великих образцов архитектуры второй половины XVIII века, а также изменении роли архитектора, выразившейся в обращении к синтезу искусств и создании ансамблей.

Важным аспектом исследования предстаёт изучение эволюции творчества этих архитекторов, которые «в своих произведениях, всегда отличающихся выдержанностью стиля, [...] сумели оригинально воплотить переход от позднего европейского барокко к классицизму»¹⁶³. Такой путь эволюции прошло их творчество: от приверженности к поздним барочным тенденциям середины века до мощной классицистической силы, обретённой в России. Именно при русском дворе раскрылись их таланты и выявилась стилистическая манера; здесь же каждый из них показал себя не только как архитектор, но и как мыслитель, наполнивший эстетическим содержанием создаваемую ими архитектурную среду.

В ходе изучения библиографических материалов были выявлены масштабы деятельности европейского неоклассицизма, предпосылки и условия преемственности его традиций в России; смена эстетических воззрений и тенденции в социально-культурной жизни европейского общества середины и второй половины XVIII века, послужившие основой формирования, развития и её исторического значения.

Поиск архивных и библиографических материалов и последующая критика источников помогли в опосредованном изучении предмета, а также

¹⁶³ Дж. Пуччо. Итальянцы в России. Два тысячелетия дружбы. Пер. с ит. В.В. Виноградовой, С.С. Соколовой. СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2007. С. 118.

экспертных исторических оценок процесса. Применение формально-стилистического метода при сопоставлении различных периодов творчества Ринальди, Валлен-Деламота и Фельтена выявило новаторство и преемственность в их творчестве.

Кроме того, выявление изменений в типологии зданий и сооружений, особенностей применения ордерных систем в контексте влияния европейских школ на русский классицизм создало базу для доказательства положений, заявленных в начале исследования. Его итогом стало раскрытие путей и результатов этих влияний на архитектуру России XVIII века.

Иконографическое исследование исчезнувших объектов дало возможность опосредованно изучить памятники и провести сравнительный анализ. Наблюдения впоследствии были подтверждены примерами из доступных непосредственному восприятию памятников. Этот метод способствовал раскрытию композиционного строя утраченных зданий и сооружений, а также ансамблей, составной частью которых они являлись.

Композиционный анализ произведений архитекторов включил в себя изучение сценария восприятия памятников такими, как они были задуманы авторами, в реализации, а также – в силу возможности – в их современном состоянии. Это позволило выявить композиционную роль сооружений и их элементов, последовательность смены доминант в кадрах сценария восприятия ансамблей, а также – зоны влияния отдельных сооружений в ландшафте.

Изучение размерно-пространственной структуры, позволило судить о творческом методе архитекторов, восходящим к традициям французского и итальянского неоклассицизма. В процессе исследования проведён графический анализ на основе обмера объектов в натуре и сопоставлении результатов с чертежами и фотографиями, выразившийся в систематизации параметров и формулировке полученных выводов.

Роль классицизма в развитии архитектуры XVIII века невозможно было бы определить без изучения его трансформации и развития на русской почве.

В этом процессе значительны и важны родственные культурные истоки России и Европы, в частности Франции и Италии, поиски самоидентификации, налаживание политических, общественных и культурных связей государств.

Благодаря Ринальди, Валлен-Деламоту и Фельтену был обретён новый архитектурный опыт, получил развитие классицистический стиль, обогащён его пластический язык. Наследие мастеров составляют величественные сооружения Петербурга и его пригородов, их произведения оказали влияние на формирование облика города в целом, определили векторы развития архитектурной традиции и трансформации стилей.

В их творчестве множество тайн, связанных, например, с авторствами объектов в черте города и за его пределами, оно составляет богатую почву для дальнейших изысканий. В первую очередь, они будут консолидироваться вокруг ещё неизученных иконографических зарубежных источников. Для более подробного исследования хода строительства необходимо обратиться к архивным материалам. Прежде всего, это архивы Национальной Неаполитанской библиотеки, архив Королевского дворца в Казерте, архивы Музея департамента Шаранты в Ангулеме, частное собрание документов наследников Поля Абади в Париже, Российский государственный архив литературы и искусства и др. Их графический анализ даст возможность детального изучения ритмического и сценарного построения памятников, роли силуэтов построек и др. Обращение к личным фондам Ринальди, Валлен-Деламота и Фельтена, в данный момент готовящимся к публикации в Германии и Франции, предоставит возможность выявить недоступные исследованию факты, а также создать более полную картину творчества этих замечательных архитекторов как выдающихся представителей раннего классицизма в России.

Список использованной литературы

1. Андросов С.О. Русские заказчики и итальянские художники в XVIII в. – СПб.: ДБ, 2003. – 289 с.
2. Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры; Составитель Д. Г. Аркина; Предисловие М. В. Алпатова. – Москва: Искусство, 1990. – 399 с.
3. Архитектор Юрий Фельтен. К 250-летию со дня рождения. Государственный Орден Ленина Эрмитаж. Кат. Выставки. – Л.: Искусство, 1982. – 79 с.
4. Беккер И.И., Бродский И.А., Исаков С.К. Академия художеств. Исторический очерк. – Л., М.: Искусство, 1940. – 160 с.
5. Бенуа А.Н. Мои воспоминания. М.: Искусство, 1993. – 640 с.
6. Бертам А. Чесменская церковь: истоки стиля // ГМЗ «Царское Село». Из века Екатерины Великой: путешествия и путешественники. Материалы XIII царскосельской научной конференции. СПб., 2007. – 564 с.
7. Бёрк К.Р. Путевые заметки о России [Пер. Ю.Н. Беспятовых] // Беспятовых Ю.Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. Введение. Тексты. Комментарии. – СПб.: БЛИЦ, 1997. – С. 111 – 302.
8. Блок М. Апология истории или ремесло историка. – М.: Наука, 1986. – 254 с.
9. Богданов И.А. Большой Гостиный двор в Петербурге. – СПб.: Искусство – СПб, 2001. – 256 с.
10. Ботт И.К., Канева М.И. Русская мебель. История. Стили. Мастера. – М.: Искусство, 2003. – 512 с.
11. Бруно Дж. Подсвечник (Неаполитанская улица) / Пер. Я. Емельянова. М., Л.: Искусство, 1940. – 96 с.
12. Брунов Н.И. Дворцы Франции XVII и XVIII веков. – М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1938. – 70 с.
13. Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры. В 2-х т. Т. II. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 540 с.

14. С.С. Ванеян. Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 832 с.
15. Век. Просвещения. Научн. совет «История мировой культуры»; Ин-т всеобщей истории; Научн. центр исслед. истории кн. культуры / Отв. ред. С.Я. Карп. – М.: Наука, 2006 – 654 с.
16. Гацура Г. Мебельные стили. История русского и западноевропейского мебельного искусства. – М.: Московский Музей мебели. МГОСП России, 2008. – 205 с.
17. Гёте И.-В. Итальянское путешествие / Пер. с. нем. Н.А.Холодковского. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2013. – 656 с.
18. Глинка В.М., Денисов Ю.М., Иогансен М.В. и др.; Под общ. ред. Б. Б. Пиотровского / Эрмитаж. История строительства и архитектура зданий. – Л.: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1989. – 560 с.
19. Глинка Н.И. «Красуйся, град Петров...»: Золотой век архитектуры Санкт-Петербурга. – СПб.: Лениздат, 1996. – 286 с.
20. Городские имена сегодня и вчера: Петербургская топонимика / сост. С.В. Алексеева, А.Г. Владимирович, А.Д. Ерофеев и др. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб.: Лик, 1997. – 288 с.
21. Гримм Г.Г. Графическое наследие Антонио Ринальди // В кн.: Труды Гос. Эрмитажа. Т. 1. Западноевропейское искусство. 1. – М.: Искусство, 1956. – 294 с.
22. Двери и порталы Санкт-Петербурга / Сост. Б.А. Камиличев. Вступ. ст. С.А. Смикина. – СПб.: Руссика, 2004. – 285 с.
23. Дмитриев В. К. Архитекторы Санкт-Петербурга. – М.: Корона принт, 2007. – 336 стр.
24. Дьяков Л.А. Цвет в ансамблях классицизма // ИСКУССТВО АНСАМБЛЯ. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. / Сост. и научн. ред. М.А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 463 с.
25. Зайцева Н.В. Галантный век в Ораниенбауме. К вопросу об итальянской живописи Китайского дворца // ГМЗ «Царское Село». Россия – Италия.

- Общие ценности. Сб. научн. ст. XVII царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. – 640 с.
26. Зодчие Санкт-Петербурга: XVIII век / ред. Ю. В. Артемьева, С. А. Прохвятилова. – СПб.: Лениздат, 1997. – 1021 с.
27. Иконников А.В. Поэтика архитектурного пространства // ИСКУССТВО АНСАМБЛЯ. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. / Сост. и научн. ред. М.А. Некрасова. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 463 с.
28. История Эстетики. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. – 576 с.
29. А.М. Кантор, Е.Ф. Кожина, Н.А. Лившиц и др. Малая история искусств. Искусство XVIII века. – М.: Искусство, 1977. – 376 с.
30. Кащук А.А. Гатчина XVIII – начала XX века. Владельцы, фавориты, события. – СПб.: Паритет, 2010. – 448 с.
31. Кириков Б. М, Кирикова Л. А., Петрова О. В. Невский проспект. Дом за домом. — СПб.: Центрполиграф, 2006. — 379 с.
32. Кириков Б.М., Штиглиц М.С. Петербург немецких архитекторов: от барокко до авангарда. – СПб.: Чистый лист, 2002. – 416 с.
33. Коваленская Н.Н. Архитектура второй половины XVIII в. – М., 1988. – 340 с.
34. Коваленская Н.И. История русского искусства XVIII века. – М.: МГУ, 1962. – 374 с.
35. Кожина Е.Ф. Искусство Франции XVIII века. – М.: Искусство, 1971. – 216 с.
36. Коршунова М.Ф. Юрий Фельтен. – Л.: Лениздат, 1988. – 142 с.
37. Коршунова М.Ф. Архитектурные чертежи Ю.М. Фельтена // Сообщения Государственного Ордена Ленина Эрмитажа. Вып. XXIX. Ред. коллегия: А.В. Банк, В.Ф. Лесинсон-Лессинг, Б.Б. Пиотровский. Л.: Советский художник, 1968. – 92 с.

38. Коршунова М.Ф. Новые материалы об архитектуре Ю.М. Фельтена // Сообщения Государственного Ордена Ленина Эрмитажа. Вып. XXXII. Ред.: В.Ф. Лесинсон-Лессинг, Н.В. Банк. Л.: Аврора, 1971. – 108 с.
39. Коршунова М.Ф. Имение архитектора Ю. Фельтена в Эстонии // Труды Государственного Ордена Ленина Эрмитажа. Вып. XV. Л.: Аврора, 1974 – 202 с.
40. Коршунова М.Ф. Графическое наследие Ю.М. Фельтена // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1975. М.: Наука, 1976. – 476 с.
41. Крашенинников А.Ф., Люлина Р.Д. История строительства Малого Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Сб. ст. XXV. Л.: Советский Художник, 1964. – 79 с.
42. Крашенинников А.Ф. Кокоринов и Деламот – первые зодчие эпохи классицизма в России. М.: Искусство, 1964. – 347 с.
43. Крашенинников А.Ф. Начало творческого пути архитектора Деламота // XVIII научная конференция профессорско-преподавательского состава института с участием представителей строительных организаций, предприятий и научно-технических обществ. Сб. докладов. Л., 1960. – 72 с.
44. Куприянов П.С. «Выхваляемая Италия» в русском путешествии начала XIX в.: проблема идентификации // ГМЗ «Царское Село». Россия – Италия. Общие ценности. Сб. научн. ст. XVII царскосельской конференции. СПб.: Серебряный век, 2011. – 640 с.
45. Кючарианц Д.А. Антонио Ринальди. – СПб.: Стройиздат СПб, 1994. – 192 с.
46. Кючарианц Д.А., Раскин А.Г. Гатчина. Художественные памятники. – СПб.: Лениздат, 2001. – 317 с.
47. Кючарианц Д.А. Паркеты А. Ринальди // Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры / Сост. М.П. Тубли и А.Г. Раскин. Сб. ст. Л.: Стройиздат (Ленингр. Отделение), 1974. – 160 с.

48. Кючарианц Д.А. Синтез искусств в архитектуре Мраморного дворца Антонио Ринальди // Вопросы Теории, истории и практики градостроительства и архитектуры. Доклады к XXIII научн. конф. ЛИСИ 26.01.1965. / Отв. ред. В.И. Пилявский. Л.: Типография № 2 Управления по печати Ленгорисполкома, 1965. – 159 с.
49. Кючарианц Д.А. Художественные памятники города Ломоносова. – Л.: Лениздат, 1985. – 174 с.
50. Летопись Ораниенбаума: История дворцового комплекса в документах, письмах, дневниках и воспоминаниях. 1710 – 1918 / Сост. М.А. Павлова. – СПб.: Историческая иллюстрация, 2015. – 447 с.
51. Лисовский В.Г. Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. 2-е изд-е. – Л.: Лениздат, 1982. – 224 с.
52. Локтев В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля). – М.: Архитектура-С, 2004. – 496 с.
53. Люлина Р. Кто же автор ограды Летнего сада // Белые ночи. Сб. ст. Сост. И.И. Слобозлан. Ред.: М.К. Аникушин, Е.Е. Моисеенко и др. Л.: Лениздат, 1974. – 568 с.
54. Макаров В.К., Петров А.Н. Гатчина. – Л.: Искусство, 1974. – 104 с.
55. Медведкова О.А. До приезда в Россию: Валлен-Деламот и конкурс на проект площади Людовика XV // Пинакотека : журнал. № 13 – 14. М., 2001. – 57 с.
56. Мишин В.А. Бержере де Гранкур: итальянские впечатления французского путешественника XVIII века // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. Сб. ст. М.: Наука, 1997. – 265 с.
57. Монтескьё Шарль Луи. Персидские письма. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. – 400 с.
58. Мурашова Н.В. Биография Тучкова Буяна. Неизвестные страницы творчества Антонио Ринальди // Ленинградская панорама. СПб, 1982. № 5.

59. Невоструева Л.В. Ансамбль Ринальди в городе Ломоносове / В кн.: Архитектурное наследство. Сб. ст. Под ред. Г.Г. Гришина и др. – М., Л.: Госуд. изд. литературы по строительству и архитектуре, 1955. – 215 с.
60. Нечаев В.И. Растрелли и Деламот. Из истории постройки Гостиного двора // Старина и искусство. Л., 1928. Вып. 1. С. 15—18.
61. Никифорова Л.В. Дворец в эпоху Барокко: опыт риторического прочтения. – СПб.: Астерион, 2003. – 200 с.
62. Описаніе римскія Ватиканскія церкви Святаго Петра, и Великолепнаго Казертскаго дворца, находящегося не далеко от Неаполя. – СПб., 1776. – 124 с.
63. Павлова С.В. Сюжеты плафонов Китайского дворца // Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры / Сост. М.П. Тубли и А.Г. Раскин. Сб. ст. Л.: Стройиздат (Ленингр. Отделение), 1974. – 160 с.
64. Петров А.Н., Борисова Е.А., Науменко А.П. и др.; Гл. ред. Г. Н. Булдаков 4-е изд. / Памятники архитектуры Ленинграда. – Л.: Стройиздат, Ленинградское отделение, 1976. – 574 с.
65. Пуччо Дж. Итальянцы в России. Два тысячелетия дружбы. Пер. с ит. В.В. Виноградовой, С.С. Соколовой. – СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2007. – 309 с.
66. Раскин А.Г. Город Ломоносов. Дворцово-парковые ансамбли XVIII века. – Л.: Искусство, Ленингр. отделение, 1981. – 137 с.
67. Рёскин Дж. Лекции об искусстве / Пер. с англ. П. Когана под ред. Е. Кононенко. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. – 319 с.
68. Россия - Франция. Век Просвещения. Русско-французские культурные связи в XVIII столетии. Каталог выставки. Л.: Государственный Эрмитаж, 1989. – 304 с.
69. Россия и Франция. XVIII - XX века. Выпуск 8. Сб. ст. под ред. Н.Ф. Лейна. – М.: Наука, 2008. – 364 с.
70. Россия и Франция. XVIII–XX века. Выпуск 12. Сб. ст. / Отв. ред. и сост. П.П. Черкасов. – М.: Весь Мир, 2017. – 352 с.

71. Рославлев М. И. Старый Петербург — новый Ленинград. — Ленинград: Издательство Академии художеств, 1925. — 132 с.
72. Рутенбург В.И. Истоки Рисорджименто. Италия в XVII – XVIII веках. – Л.: Наука, 1980. – 303 с.
73. Саваренская Т.Ф., Бондаренко И.А., Кожар Н.В., Швидковский Д.О. Градостроительное искусство Нового времени и градостроительная мысль Италии, Австрии, Германии. – М.: КомКнига, 2006. – 112 с.
74. Саваренская Т.Ф. Западноевропейское градостроительство XVII – XIX вв.: эстетические и теоретические предпосылки. – М.: Стройиздат, 1987. – 191 с.
75. Свирида И.И. Утопизм и садово-парковое искусство эпохи Просвещения // Культура эпохи Просвещения. – М.: Наука, 1993. – 256 с.
76. Сибирёва Г.А. Неаполитанское королевство и Россия в последней четверти XVIII века. – М.: изд-во «НАУКА», 1981. – 195 с.
77. Соловьева Т.А. Новая Голландия и ее окружение. – СПб.: Крига, 2015. — 264 с.
78. Спащанский А.Н. Григорий Орлов и Гатчина: история фаворита императрицы и его загородного имения / А.Н. Спащанский. – СПб.: Коло, 2010. – 255 с.
79. Сулова Е.Н. Ученические годы Ю.М. Фельтена // Архитектурное наследство. Сб. ст. Ред. Д.Е. Аркин, Г.Г. Гримм, В.И. Пилявский и др. № 9. М., Л.: государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. – 221 с.
80. Томмази ди Лампедуза Дж. Гепард. – М.: Иностранка, 2006. – 335 с.
81. Трубинов Ю.В. Архитекторы Мраморного дворца. Мистификация и реальность. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2013. – 484 с.
82. Тэн. И.-А. Путешествие по Италии. В 2-х т. Т. I.: Неаполь и Рим. – М.: Арт-Родник, 2008. – 319 с.

83. Ухналёв А.Е. Мраморный дворец и его место в стилистической эволюции архитектуры и скульптуры в 1760-е – 1780-е годы. Автореферат диссертации. СПб., 2004. – 24 с.
84. Ухналёв А.Е. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. Век восемнадцатый. – СПб.: ЛЕВША. Санкт-Петербург, 2002. – 238 с.
85. Фёдорова Е.В., Лесницкая М.М. Неаполь и его окрестности: века, люди, искусство. – М.: Изд-во Моск. ун-та: Наука, 2005. – 176 с.
86. Фролов В.А. Стиль и среда (к проблеме выбора в архитектуре екатерининского времени) // Архитектура Петербурга: материалы исследований. Ч. 1. СПб., 1992. – С. 73 – 78.
87. Ханковска Р. Храм Святой Екатерины в Санкт-Петербурге. – СПб.: Чистый лист, 2001. – 240 с.
88. Черкасов П.П. Двуглавый орёл и Королевские лилии: становление русско-французских отношений в XVIII веке, 1700—1775. — М.: Наука, 1995. — 448 с.
89. Черкасов П.П. Екатерина II и Людовик XVI: Русско-французские отношения (1774—1792). — 2-е изд. — М.: Наука, 2004. — 528 с.
90. Черкасов П.П., Чернышевский Д.В. История императорской России: От Петра Великого до Николая II. — М.: Международные отношения, 1994. — 448 с.
91. Шатилов Д.А. Аксиологический подход в оптимизации экспонирования памятника архитектуры // Вопросы теории культуры. Сб. науч. тр. РАХ СПб ГАИЖСА им. И.Е.Репина. Вып. 23. Октябрь / декабрь, 2012. – С. 170 – 189.
92. Шуази О. История архитектуры. В 2-х т. Т. II. – М.: Издательство В. Шевчук, 2002. – 708 с.
93. Шуйский В.К. Золотой век барокко и классицизма в Санкт-Петербурге. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2008 – 285 с.
94. Шуйский В.К. Зрелое русское барокко и ранний классицизм. – СПб.: Белое и чёрное, 1997. – 156 с.

95. Шульц мл. С.С. Невская перспектива. От Адмиралтейства до Мойки. – М.: Издательство Сергея Холодова, 2004 – 912 стр.
96. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII – XVIII веков. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 440 с.
97. Яковлев В.Д. Италия. Письма из Венеции, Рима и Неаполя. Очерки, не вошедшие в книгу «Италия» / В.Д. Яковлев; сост. и ред. Ксения Кумпан, Альбин Конечный, Алессандро Романо. – СПб.: изд-во «Гиперион», 2012. – 495 с.
98. Anisimov E.V. Five Empresses: Court Life in Eighteenth-century Russia. – USA, Westport: Praeger Publishers, 2004. – 363 p.
99. Bergdoll B. European Architecture 1750-1890 (Oxford History of Art). – England, Oxford: Oxford University Press, 2000. – 336 с.
100. Buccaro Alf .e altri. Antonio Rinaldi. Architetto vanvitelliano a San Pietroburgo. – Milano: Electa, 2003. – 251 p.
101. Briganti G. Dessius de Vanvitelli // L'oeil. Paris, 1972. № 205.
102. Cronk N. The Classical Sublime: French Neoclassicism and the Language of Literature (Emf Critiques). – England: Rookwood Press, 2002. – 232 p.
103. Chierici G. La Reggia di Caserta. – Roma: Officine dell'instituto poligrafico, 1969. – 119 pag.
104. Curl J.S. A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture (2 ed.). – England: Oxford University Press, 2006. – 443 p.
105. Garms J. Projects for the pont Neuf and place Dauphine in the first half of the eighteenth century // Journal of the Society of Architectural Historians, 1967, 26, p. 102 – 113.
106. Gentile A. Caserta. Nei ricordi dei viaggiatori italiani e stranieri. – Napoli: Società editrice napoletana, cop. 1982. – 191 pag.
107. Goode P. The Oxford Companion to Architecture. – England: Oxford University Press, 2009. – 215 p.

108. Granet S. Les origines de la place de la Concorde a Paris, les projets conserves aux Archives Nationales // Gazette des beaux-arts, 1959, mars, p. 153 – 166.
109. Hirshfeld. C.J.K. Theorie der Gartenkunst. Bd. I. – Hildesheim, 1973. – 381 s.
65. Latham C. The Gardens of Italy. In 2 vol. – London: Country life L^{td}, 1905. – 303 p.
110. Lossky B. En attendant la premiere monographie de Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe (1729 – 1800) // Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1988. May – Juin. P. 293 – 304.
111. Lossky B. Loeuvre de Larchitecte Jean-Baptiste-Michel Vallin de la Mothe a travers les collections de la S.A.H.C. // Bulletins et memoires de la Societe arche ologique et historique de la Charente, 1988, p. 257 – 271.
112. Mattencci A.M. Architetti italiani alle corti d'Europa // Gli architetti italiani a San Pietroburgo. A cura di Giampiero Cuppini. – Bologna: Grafis Edizioni, 1996. – 351 p.
113. Medvedkova O. Catherine II et Larchitecture a la fransaise: le cas de Vallin de la Mothe // Catherine II et. l'Europe. Sous la dir. d'Anita Davidenkova. Paris, 1995, p. 35 – 44.
114. Meeks C.L.V. Italian architecture. 1750 – 1914. – London: Yale University press, 1966. – 546 p.
115. Milizia F. Memorie degli architetti antichi e moderni. In 2 vol. V. II. – Parma: Dalla Stamperia Reale, 1781. – 436 p.
116. Nitto G.de Biografia di Luigi Vanvitelli / A. Gianfrotta. Manoscritti di Luigi Vanvitelli nell'archivio della Reggia di Caserta. – Caserta: Ministaero per i beni e attivita culturali, 2000. – 187 p.
117. Palmer A. Historical Dictionary of Neoclassical Art and Architecture. — London: Rowman&Littlefield, 2020. — 378 p.
118. Pi.non P. A travers revolutions architecturales et politiques (1715-1848) // Paris, genuse d'un paysage. Sous la. dir. de Louis Bergeron. Paris, 1989, p. 147 – 167.

119. Reau L. Histoire de l'expansion de l'art français modern // Le monde slave et l'Orient. Paris, 1924, p. 119 – 125.
120. Reau L. Un grand architecte français en Russie: Vallin de la Mothe // Architecte, 25 juin 1922, Vol. 35, № 12, p. 173 – 180.
121. Shvidkovsky D. Russian Architecture and the West. – England: Yale University Pres, 2007. – 434 p.
122. Tedeschi N., Tedeschi L., Navone N. Dal mito al progetto: La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica. 2 T. – Italy, Mendrizio, 2004. – 375 p.
123. Toman R. Néoclassicisme et Romantisme: architecture, sculpture, peinture, dessin. – France: Ullmann, 2007. – 520 p.
124. Vanvitelli L. Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta. – Napoli: Reale Stamperia, 1756. – 37 pag (14 inc.).
125. Wend von Kalnein W.R. Architecture in France in the Eighteenth Century (The Yale University Press Pelican History of Art Series). – England: Yale University Press, 1995. – 306 p.

Список иллюстраций

1. Л. Ванвительли, А. Ринальди. Лечебница в Анконе. 1734 – 1750-е.
2. Л. Ванвительли, А. Ринальди. Церковь Св. Магдалины в Пезаро. 1740 – 1747.
3. Л. Ванвительли, А. Ринальди. Церковь Сант-Агостино в Неаполе. 1749.
4. Л. Ванвительли. Палаццо Реале ди Казерта. 1752 – 1780.
5. А. Ринальди. Батурицкий дворец. Нач. 1750-х.
6. А. Ринальди. План и главный фасад Глуховского дворца. Нач. 1750-х.
7. А. Ринальди. Дворец Петра III в крепости Петерштадт. Ораниенбаум. 1759 – 1762.
8. А. Ринальди. Въездные (Почётные) ворота в крепости Петерштадт. Ораниенбаум. 1759 – 1762.
9. А. Ринальди. Павильон Каталной горки в Ораниенбауме. 1762 – 1774.
10. А. Ринальди. Китайский дворец в Ораниенбауме. 1762 – 1786.
11. А. Ринальди. Большой Гатчинский дворец. 1766 – 1781.
12. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785.
13. А. Ринальди. Князь-Владимирский собор. 1766 – 1772.
14. И.А. Иванов. Третий Исаакиевский собор. 1816. Гравюра.
15. А. Лоренс. Церковь Вознесения Господня на Вознесенском проспекте в Санкт-Петербурге. 1902. Фотография.
16. А.Ринальди, Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Базилика святой Екатерины Александрийской. 1779 – 1883.
17. А. Ринальди. Цветок Ринальди. 1750-е – 1780-е.
18. А. Ринальди. Колонна Орла. Гатчина. 1770.
19. А. Ринальди. Морейская Колонна. Царское Село. 1771.
20. А. Ринальди. Кагульский обелиск. Царское Село. 1771.
21. А. Ринальди. Чесменская колонна. Царское Село. 1776.
22. А. Ринальди. Орловские ворота. Гатчина. 1771.
23. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Северный фасад.

24. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785.
25. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Курдонёр.
26. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Парадная лестница.
27. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Мраморный зал.
28. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Башня с часами.
29. Жак-Анж Габриель. Проект площади Людовика XV и королевской улицы. 1753. Гравюра.
30. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Большой Гостиный двор. 1761 – 1785.
31. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Большой Гостиный двор. 1761 – 1785. Центральный портик.
32. А.Ринальди, Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Базилика святой Екатерины Александрийской. 1779 – 1883.
33. А.Ф. Кокоринов, Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Императорская Академия художеств. 1764 – 1789.
34. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Арка Новой Голландии. 1765 – 1780.
35. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот, Ю.М. Фельтен. Малый эрмитаж. 1766 – 1769. Северный павильон.
36. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Юсуповский дворец на Мойке. 1770-е.
37. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот, Ю.М. Фельтен. Малый эрмитаж. 1766 – 1769. Южный павильон.
38. Ю.М. Фельтен. Училище для мещанских девиц при Смольном институте благородных девиц. 1765 – 1777.
39. Ю.М. Фельтен. Лютеранская церковь Святой Екатерины. 1768 – 1771.
40. Ю.М. Фельтен. Армянская церковь Святой Екатерины и дом общины. 1771 – 1776.
41. Ю.М. Фельтен. Лютеранская церковь Святой Анны. 1775 – 1779.
42. Ю.М. Фельтен. Чесменская церковь. 1777 – 1780.
43. Ю.М. Фельтен. Чесменский дворец. 1774 – 1777.
44. Ю.М. Фельтен. Церковь Иоанна Предтечи на Каменном острове. 1776 – 1778.

Альбом иллюстраций



1. Л. Ванвители, А. Ринальди. Лечебница в Анконе. 1734 – 1750-е.



2. Л. Ванвители, А. Ринальди. Церковь Св. Магдалины в Пезаро. 1740 – 1747.



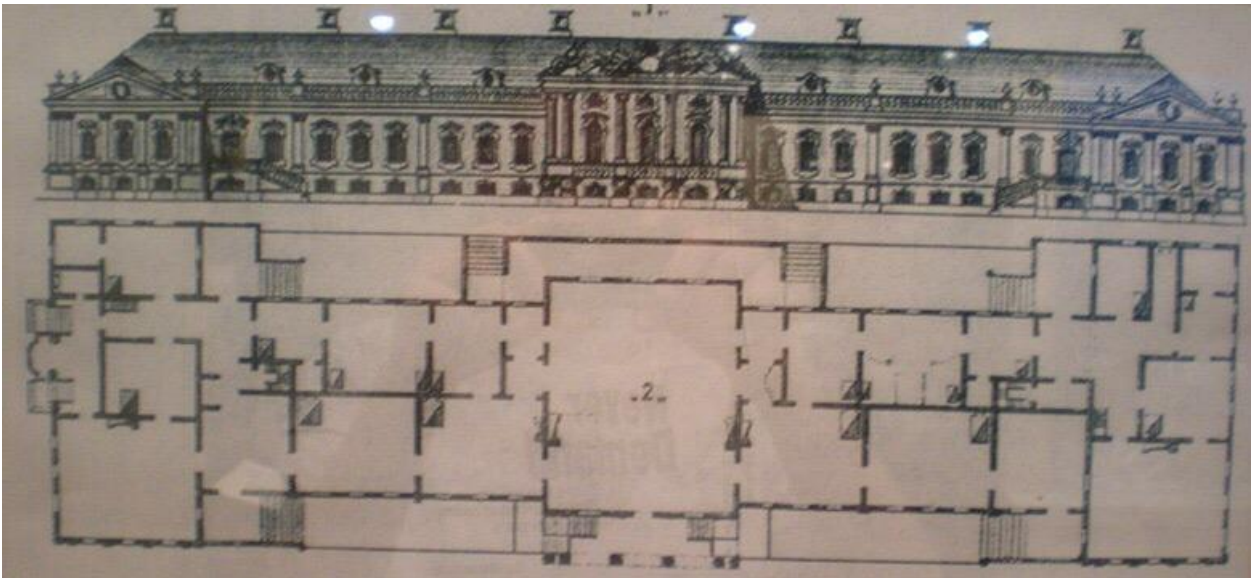
3. Л. Ванвितелли, А. Ринальди. Церковь Сант-Агостино в Неаполе. 1749.



4. Л. Ванвителли. Палаццо Реале ди Казерта. 1752 – 1780.



5. А. Ринальди. Батуринский дворец. Нач. 1750-х.



6. А. Ринальди. План и главный фасад Глуховского дворца. Нач. 1750-х.



7. А. Ринальди. Дворец Петра III в крепости Петерштадт. Ораниенбаум. 1759 – 1762.



8. А. Ринальди. Въездные (Почётные) ворота в крепости Петерштадт. Ораниенбаум. 1759 – 1762.



9. А. Ринальди. Павильон Каталальной горки в Ораниенбауме. 1762 – 1774.



10. А. Ринальди. Китайский дворец в Ораниенбауме. 1762 – 1786.



11. А. Ринальди. Большой Гатчинский дворец. 1766 – 1781.



12. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785.



13. А. Ринальди. Князь-Владимирский собор. 1766 – 1772.



14. И.А. Иванов. Третий Исаакиевский собор. 1816. Гравюра.



15. А. Лоренс. Церковь Вознесения Господня на Вознесенском проспекте в Санкт-Петербурге. 1902. Фотография.



16. А.Ринальди, Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Базилика святой Екатерины Александрийской. 1779 – 1883.



17. А. Ринальди. Цветок Ринальди. 1750-е – 1780-е.



18. А. Ринальди. Колонна Орла. Гатчина. 1770.



19. А. Ринальди. Морейская Колонна. Царское Село. 1771.



20. А. Ринальди. Кагульский обелиск. Царское Село. 1771.



21. А. Ринальди. Чесменская колонна. Царское Село. 1776.



22. А. Ринальди. Орловские ворота. Гатчина. 1771.



23. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Северный фасад.



24. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785.



25. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Курдонёр.



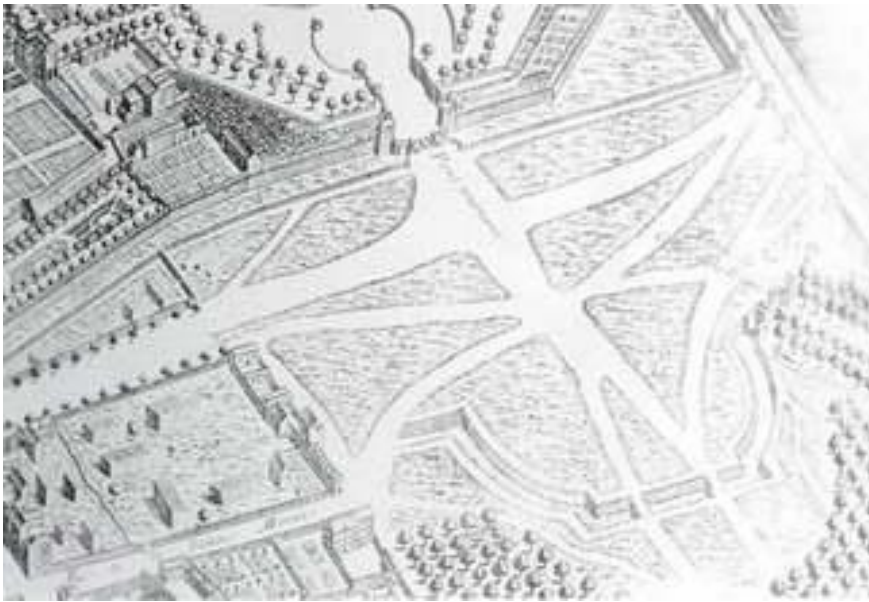
26. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Парадная лестница.



27. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Мраморный зал.



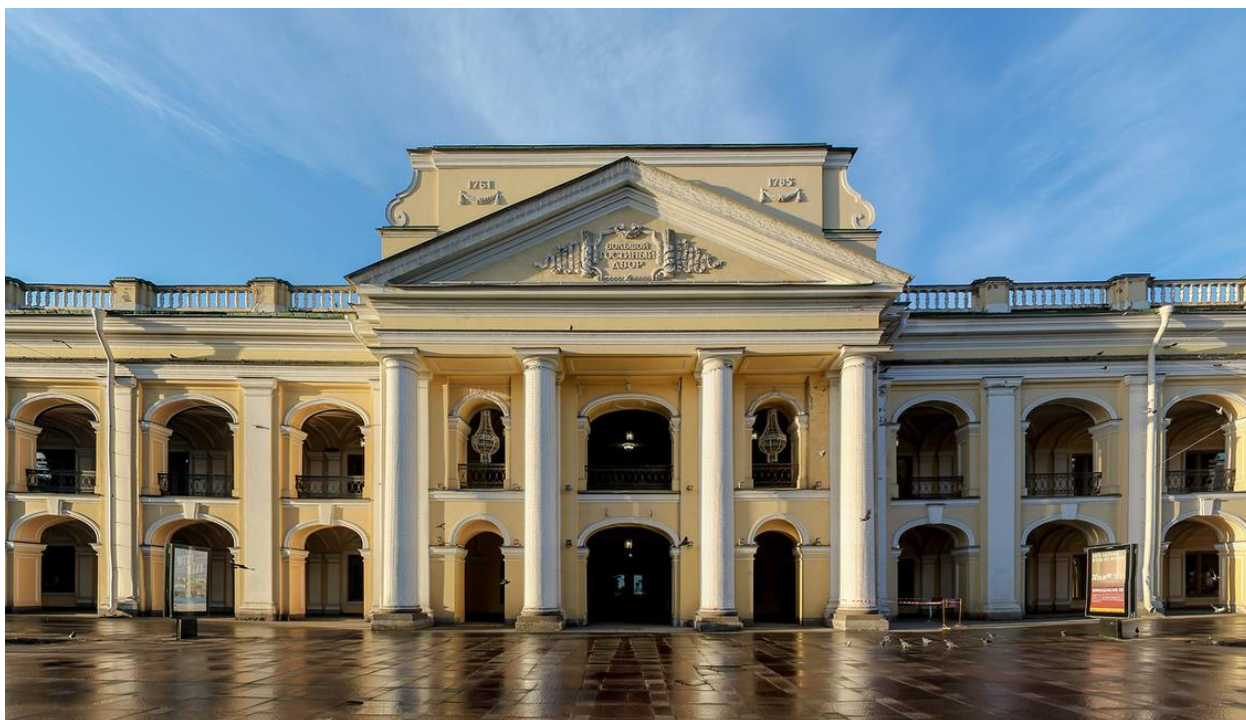
28. А. Ринальди. Мраморный дворец. 1768 – 1785. Башня с часами.



29. Жак-Анж Габриель. Проект площади Людовика XV и королевской улицы. 1753. Гравюра.



30. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Большой Гостиный двор. 1761 – 1785.



31. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Большой Гостиный двор. 1761 – 1785.
Центральный портик.



32. А.Ринальди, Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Базилика святой Екатерины
Александрейской. 1779 – 1883.



33. А.Ф. Кокоринов, Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Императорская Академия художеств. 1764 – 1789.



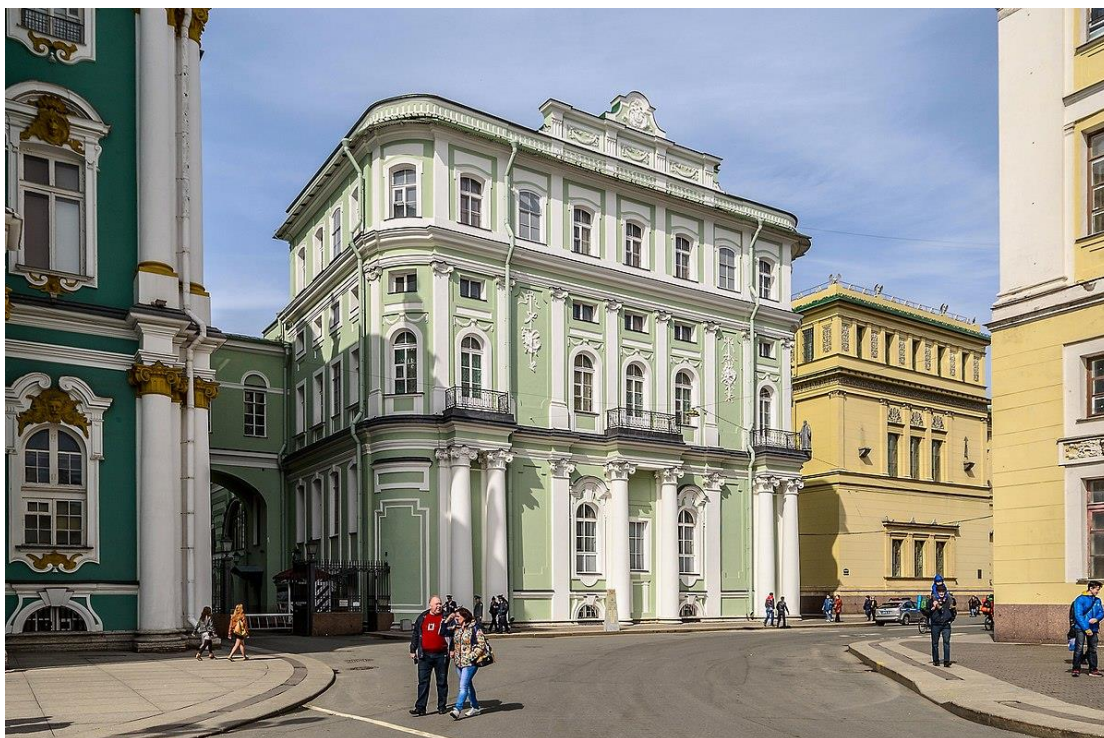
34. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Арка Новой Голландии. 1765 – 1780.



35. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот, Ю.М. Фельтен. Малый эрмитаж. 1766 – 1769.
Северный павильон.



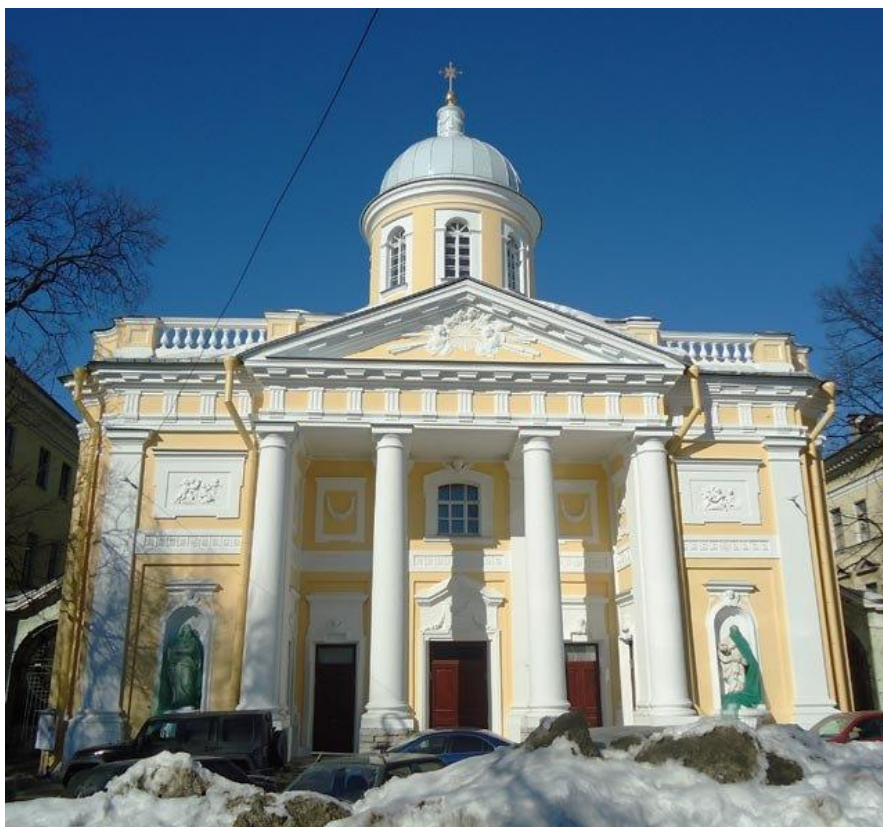
36. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот. Юсуповский дворец на Мойке. 1770-е.



37. Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот, Ю.М. Фельтен. Малый эрмитаж. 1766 – 1769.
Южный павильон.



38. Ю.М. Фельтен. Училище для мещанских девиц при Смольном институте
благородных девиц. 1765 – 1777.



39. Ю.М. Фельтен. Лютеранская церковь Святой Екатерины. 1768 – 1771.



40. Ю.М. Фельтен. Армянская церковь Святой Екатерины и дом общины. 1771 – 1776.



41. Ю.М. Фельтен. Лютеранская церковь Святой Анны. 1775 – 1779.



42. Ю.М. Фельтен. Чесменская церковь. 1777 – 1780.



43. Ю.М. Фельтен. Чесменский дворец. 1774 – 1777.



44. Ю.М. Фельтен. Церковь Иоанна Предтечи на Каменном острове. 1776 – 1778.